
Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Бюллетень

2-го Всероссийского С'езда Пролеткультов.

№ 2. | 21 ноября, 1921 г. | № 2.

3-й день.

(Продолжение).

С'езд приступил к секционной работе. Происходят заседания секций: литературной, клубной и музыкальной.

Работа литературной секции.

Составляется президиум секции в составе т. т. Н. Н. Ляшко (председатель), Машировa — Самобытника (тов. председателя) и М. Волкова (секретарь).

Далее заслушивается доклад т. В. Кириллова:

„Задачи литературных отделов Пролеткульта".

Кириллов. Т. т., в работе нашей конференции, в докладе тов. Плетнева до некоторой степени было уделено внимание текущему моменту и задачам Пролеткульта в связи с новой экономической политикой. Вопрос этот был уже достаточно освещен и останавливаться поэтому в секции на этом вопросе много не стоит, необходимо все же наметить какие последствия или какие задачи выступают перед нашим Лито в связи с создавшимся новым экономическим положением. Здесь, можно кратко формулировать создавшееся положение и вытекающие отсюда наши задачи, следующим образом. Вся работа Пролеткульта, в частности Лито, требует от нас принять

целый ряд мер, целый ряд новых может быть, методов в нашей работе, при чем конечно, основной нашей мерой, основной нашей сегоднешней задачей является сугубая сплоченность наших сил. Если до сего времени мы относились более или менее, терпимо к тем элементам мелко-буржуазным и мещанским, которые просачивались к нам так или иначе, то теперь несомненно новое экономическое положение требует, чтобы Лито во всех его отделениях, обратило внимание на то, чтобы возможно более отмежеваться от этих элементов, возможно более очистить нашу среду, потому, что новое положение требует исключительной спайки наших рядов. И многие т. т., которые раньше так или иначе примыкали к нашей литературной работе, может быть, в результате новых условий отпадут за те или иные чисто-идеологические уклоны.

Здесь, например, выступит вопрос об возникающих теперь новых издательствах, частных издательствах, которые несомненно будут служить большой приманкой для целого ряда пролетарских писателей. Эти частные издательства, если они окрепнут, приобретут большую силу, они несомненно будут сильно влиять, в смысле утечки из нашей среды целого ряда т. т., которые в силу того, что они может быть, не особенно устойчивы в смысле пролетарской, пролеткультовской идеологии, несомненно могут перейти в другую группу, ибо экономические вопросы, конечно, играют очень существенную роль. Поэтому, с чисто политической точки зрения, несомненно основной задачей является именно сплочение наших рядов, отмежевание от тех колеблющихся элементов, которые все равно, если мы сами от них не отмежуемся, в ближайшее время сами отойдут от нас и перейдут в лагерь той литературы, которая возглавляется старыми писателями и которая несомненно сейчас, будет процветать. И поэтому наш основной вопрос состоит в том, чтобы оставить в наших рядах, сосредоточить там, те творческие силы пролетариата, которые могут быть определены, квалифицированы с нашей точки зрения. Я считаю, что это наша чисто политическая задача. Переходя к дальнейшим задачам, которые сейчас выступают, нужно сказать, что здесь т. т., тоже экономическое положение выдвигает ряд новых вопросов, ряд новых задач. Ясно для нас, что при нашей разрухе, при том обнищании, в котором мы находимся конечно, широкая культурно-просветительная работа не может быть развита по такому плану, какой нам мечтался раньше. Суровая, жестокая обстановка жизни показала нам, что то, что нам грезилось и мечталось в нашей работе, очень и очень далеко. Мы знаем, что при плохих экономических условиях, при нашей разрухе, мы несомненно поставлены в очень тяжелые условия. И из того доклада, который был сделан на конференции тов. Покровским мы

видим, что средства, которые будут отпускаться сейчас на поддержку пролетарской культурно-просветительной организации, а это относится и к Лито, будут, конечно, очень и очень ограничены.

Поэтому, в нашей студийной работе, в работе наших литературных отделов мы должны поставить вопрос о наибольшей экономии наших средств, для того, чтобы действительно ни одна копейка из средств, котор. отпускаются государством на поддержку пролетарской творческой работы не шла совершенно напрасно. Поэтому, надо сказать прямо, что только подлинное пролеткультовское творчество имеет право в данных тяжелых условиях на поддержку со стороны государства. Экономия наших средств материальных и других должна сейчас несомненно, встать на очередь дня. И это требует особенной хозяйственной работы в наших литературных отделах. Здесь, возникает вопрос об издательстве, о котором я буду говорить после, но во всяком случае можно указать, что та анархия, которая была на местах в смысле издательства, в дальнейшем недопустима, что в силу необходимости, в силу экономического положения надо централизовать это дело. То положение, когда на местах каждая литературная студия и отдел работали на свой риск и страх издавая книжки, выпуская сплошь и рядом никому не нужный литературный материал—само по себе должно измениться еще и п. ч. если до сих пор возможно было то явление, что если есть бумага то почему не отпечатать на казенный счет и не издать книжки, то теперь спрос книги на рынке сам по себе это дело регулирует, п. ч. если покупать книжки будет рабочий то он будет обращать главное внимание на то, чтобы эти книжки действительно дали ему что нибудь со стороны художественной, идеологической и т. д. На эту сторону, на постановку планомерного издательского дела необходимо обратить особое внимание. О литературных направлениях, мы говорили неоднократно на совещаниях, на прошлых конференциях и мне кажется, что этот вопрос уже до некоторой степени освещен. По этому поводу есть и особая резолюция.

Пролеткульт имеет свою литературу, но его литературная деятельность носила всегда убогий, кустарный характер. И непонятно становится, почему до сих пор у Ц. К. пролеткульта нет журнала творческого, литературного, художественного, котор. действительно был бы руководящим органом по всем вопросам творческой работы пролеткульта. Журнал, который у нас выходил, сейчас выходит с большими запозданиями. Этот журнал— «Пролетарская Культура», конечно, в настоящих условиях нас удовлетворить не может. «Пролетарская Культура» был журнал сухой, теоретический; в нем не было творческой души, котор. может дать литературно-художественная сторона. Мне кажется, что этот вопрос нужно поставить во всей его важности,

ибо пока у пролеткульта не будет своего руководящего органа, св
его голоса, котор. будет давать ответы на все вопросы, не будет т
кого журнала, котор. при создавшихся условиях покупки книг мож
расходиться и покупаться, а для этого нужно быть интересным,
тех пор литературная работа наша будет чрезвычайно страдать и в
работа пролеткульта будет несомненно, понижена. Если мы создад
такой литературно-художественный журнал и примем меры, чтобы
регулярно выходил в свет, это будет большим шагом вперед; если
этого достигнем, это будет большой победой в осуществлении наш
литературных задач. Совершенно ясно рисуется, что если сейчас к
кой нибудь частный издатель имел бы возможность издавать так
журнал, он давно уже был бы издан, и появился бы журнал в ро
старых «Современных Миров» и т. д. И только некоторый абсентеиз
некоторое недооценивание литературных работ и значения этой рабо
для развития пролеткульта могло провести к тому, что этот вопр
не получил никакого практического осуществления, а этот вопр
наиболее достижим, п. ч. создать такой журнал, который был бы пр
летарской мыслью и показателем практических достижений пролет
риата в области художественного творчества сейчас, вполне, возмож
и можно, вполне, добиться правильного выхода его, в свет. Я счита
что на этот вопрос нужно обратить сугубое внимание. Вопрос изд
тельства тесно связан с вопросом распространения, п. ч. теперь м
знаем, что центропечать, фактически, потеряла свое значение. Орга
распространении, котор. бесплатно разсовывали литературу во в
места, где она нужна и не нужна, самым анархическим образом р
ботая в этом отношении, теперь перестают существовать. Начав издава
книгу мы должны суметь и распространить ее, и этот вопрос имеет знач
ние, ибо если книга залежится, а тем более журнал, он потеряет св
ценность. Здесь, нужно обсудить и продумать вопрос о том, как
образом нам лучше распространить нашу литературу. Конечно,
имеем целый ряд преимуществ перед частными издательствами. По
они будут создавать свои контрагенства и заводить свои магази
и органы распространения, без чего они не могут существовать,
нас положение гораздо лучше. У нас есть такие органы в лице в
ших губернских и уездных пролеткультов, котор. могли бы сейч
у себя завести свои магазины, где нельзя—сделать киоски для р
пространения нашей литературы, чтобы это дело поставить по хозяйс
правильно, чтобы эти книги действительно продавались успешно
попадали именно туда, куда они предназначены.

Меня упрекали, когда я мои тезисы представил на утвержде
оргбюро, что они чрезвычайно, так сказать, узки, чрезвычай
практичны и нет у них ответа на целый ряд вопросов, котор

о мнению товарищей, интересуют делегатов с мест, это именно характере наших студийных работ, о нашем художественном аправлении, о наших возрениях на пролетарскую критику и тому одобные вопросы. Я считаю, я уже об этом упоминал, что на эти опросы у нас есть довольно ясные ответы. Все мы знаем, что йчас пролеткульт не может закрепить за собой ту или иную художественную школу, ибо насколько мы находимся в процессе осознания оих творческих сил, нельзя ставить закон в догму каких бы то ни ыло художественных возрений, и здесь мы всегда держались той чки зрения, что по этому вопросу нам нужно предоставить более и менее полную свободу самим творцам, ибо в процессе своей практической работы они сами отыщут и методы и создадут свою художественную школу и т. д. И мы знаем, что хотя у нас нет зафиксированного в декларации определенного отношения к искусству, все е мы хорошо разбирались до сих пор в произведениях: пролетарское и это произведение или нет. Очень просто, здесь подсказывает наш массовый инстинкт, наша идеология, наше понимание пролетарской культуры, сразу мы можем относить произведения к своему лагерю и к чужому. И здесь, вопрос не столько сводится к тому, чтобы иксировать, вносить в определенные программы наши возрения, а авным образом к тому, чтобы создать определенные условия для боты пролетарской культуры. Именно условия этой работы, до сего емени были чрезвычайно тяжелы. И всем товарищам известно, что от вопрос условий работы пролетарского художника как раз не вал возможности более или менее отчетливо выявить свое художественное лицо, до сего времени. Достаточно обратить внимание хотя и на то, что происходит у нас в центре, где все внимание центрального органа сосредоточено на студиях; и то они находятся в чальном положении. Достаточно пойти и посмотреть, как живут и ботают наши студийцы, чтобы понять в каких тяжелых условиях ходится до сего времени пролетарская литература. И отсюда ясно, о если мы в таких условиях в каких находились до сего времени считаю в условиях лучших, потому, что государство более или нее щедро отпускало средства на наши студийные работы), если мы сего времени не могли обеспечить своих студийцев даже минимально ем необходимым, чтобы они могли правильно резвиваться, то при стоящих условиях это положение еще более тяжелое. Отсюда возкает вопрос о том, чтобы не особенно щедро разбрасываться на ганизацию разнообразных студий. Чем нам создавать массу студий местах и большие студии в центре, где будет насчитываться сколько сот товарищей и все эти товарищи будут работать не норльно, мне кажется лучше выйти из положения таким образом:

выбрать наиболее ценное, что имеется в нашей среде и этим, может быть, немногим, пролетарским писателям, которые сейчас находятся в таком тяжелом положении, дать приют в одной или двух центральных студиях. Конечно, здесь приходится сжиматься до максимума. Я могу указать на тот факт, что например здесь, в центральной студии мы предполагали иметь до 40 стипендиатов, потом сократили на 10, потом сократили это число до 15 и я не знаю, смогут ли эти 15 чел. существовать. Следовательно, очевидно, положение такое, что нам не до роскоши в искусстве. Нужно собрать и дать возможность развернуться небольшому количеству пролетарских писателей, а не разбрасываться, развертывая студии на местах. Может быть товарищи не согласятся. Но здесь, по моему мнению, опыт трехлетней работы показал, что эти литературные студии на местах дали очень мало результатов. Может быть на местах условия еще тяжелее чем здесь, но фиксировать факт мы должны. Затем, я еще хотел предостеречь от одного не нормального на мой взгляд явления: это набирание студийцев. Например, пришел товарищ, написал какой-нибудь стишек, сейчас же его, по пролетарской доброте, хватают, говорят, что ты талант, иди учиться, а потом получается из этого один конфуз. Товарищ этот является мало подготовленным и с политической стороны не знает азов, основ нашей партийной програмы, и не имеет общего развития и кроме того попадает в нищенское положение, где ему приходится голодать и он не только не развивается, а остается недоразвитым; при других же условиях он мог бы принести пользу нашей республике и нашему делу. Здесь я считаю, что нам тоже нужно смотреть более трезво на вещи. Что касается до развития писателя, то из опыта моей четырехлетней работы и даже большей я знаю, как возникали наши литературные круги. Мне представляется одно: что все пролетарские писатели более или менее заметные, талантливые, выходили из разных курсов для рабочих. В частности, в Петрограде был дом Паниной, где было хорошо поставлено образование и, главным образом, писатели выдвигались из того кадра пролетариата, который получал полное и экономическое и политическое и умственное развития. И поэтому вот, брать в студию, товарищей, которые вообще мало подготовлены в общих основных вопросах, по моему не следует. Я почти закончил то, что я хотел сказать. Мне бы хотелось, чтобы по всем этим вопросам после их обсуждения были бы прения и соответствующая резолюция. Может быть, т. Плетнев сделает вам дополнения, он считает, что вопросы нужно осветить шире со стороны наших литературных задач чисто художественных, осветить с принципиальной точки зрения. Он возможно это сделает, но я хотел только указать товарищам, что я сам предполагал выдвинуть вопросы практические, которые стоят перед нами во всей остроте.

Слово предоставляется содокладчику тов. Плетневу.

Плетнев. Я товарищи, не то, что не соглашусь с тов. Кирилловым, но укажу, что не в этом центр тяжести, на что он указывает. Для каждого литератора, для каждого пролетарского художника, работающего в области литературы, вопрос издательства является чрезвычайно серьезным потому, что если нет издательства, писатель не может выявиться, а если писатель не может выявиться, то нет стимула к его развитию. Но, нужно обратить внимание на другое обстоятельство. Когда в студию приходит товарищ, у которого есть пока только стремление, потенция к творчеству и он ожидает, что студия даст ему возможность этого развития, то ответственными, в конечном счете, за подготовку, которая дается студийцам лежит на нас. Нам надо подумать о том, каким путем тов. будет воспитываться в этой студии. Это для нас, является чрезвычайно важным моментом. Здесь нужно установить, что мы даем студийцам, какие требования пред'являем и какое они должны получить воспитание. Если мы построим великолепную литературную студию, пригласим туда прекрасные литературные силы, а прекрасных сил, буду говорить прямо, среди наших пролетарских писателей пока, если есть, то очень ограниченное количество, приходится прибегать к специалистам с чуждой идеологией, и тут приходиться ставить вопрос, могут ли они дать пролетариату нужное воспитание. С точки зрения техники, формально, разумеется—да. Брюсов может научить писать стихи чисто технически. Я нарочно устраняю из анализа наиболее тонкий момент влияния через форму на идеологию, потому, что форма в конце концов производная от идеологии. Но, здесь в области техники могут быть специалисты не нашей идеологии, и на развитие студийцев это может влиять в том отношении, что эта форма станет центральным пунктом работы в студии. А поскольку она станет центральным пунктом внимания творческой работы, постольку наше основное положение—движение в творчестве во всех областях через содержание к форме—этим искажается. Поэтому, в студии тов. должен получить, прежде всего, определенное политическое, коммунистическое воспитание. Поэтому, в основу работ литерат. студии надо поставить, прежде всего, глубокое идеологическое воспитание товарищей, работающих в студии, воспитание в нашем пролет. коллективистическом духе. Это является основным моментом работы литературной студии. Если мы без этого условия организуем и издательство, то в конечном счете пролетарской идеологии не получим; и пролетарского издательства, точно также. Такой подход поможет той работе, которую товарищи будут вести в области постижения мастерства, потому, что постижение мастерства, которым

буржуазная литература обладала несомненно, должно происходить через глубокое критическое к нему отношение. Это критическое отношение не может быть воспитано прекодавателем, не нашего мировозрения.

Вот, 1-е условие, которое обязывает нас дать товарищам—студийцам глубоко идеологическое воспитание. Только если мы дадим идеологическое воспитание, мы дадим им возможность критически отнестись к буржуазной культуре, а это подведет твердый фундамент под творческую работу по выработке новой техники, соответствующей пролетарскому содержанию. Здесь, работа литературной студии распадается на две части, идущие параллельно, само собою разумеется. Это, с одной стороны воспитательное, с другой стороны чисто студийное, куда входит целый ряд теоретических,—чисто научных работ постижения техники и т. д. Здесь, мне хотелось бы отметить, что в работе поэтов, московских отчасти, в работе наших литературных студий здесь в Москве, всегда было следующее обстоятельство: товарищи всегда, это может быть очень естественно, увлекаются по линии формальных вопросов. Это стремление стать мастерами, в конечном счете, здорово подрезывает им крылья в области идеологии. Здесь, нужно все время быть на чеку, быть в курсе работ студий, направлять ее по определенному руслу. Я часто задавал вопрос, все ли наши пролетарские поэты интересуются нашей общественностью. Ведь, мы очень много вчера и сегодня толковали относительно тех моментов, которые перед нами выдвигаются, тех условий, в которых мы живем и т. д. Я спрашиваю каждого товарища из литературной студии, каждого студийца, может ли действительно твориться пролетарская литература, если он замкнется в свой кабинет, будет заниматься вопросами техники, формы и даже идеологии, хотя бы. Может он быть настоящим пролетарским художником. Само собою разумеется, нет.

Для того, чтобы он был настоящим пролетарским художником, для этого он должен воспринять мир в целом и воспринимая этот мир он должен воспринять его совершенно определенно, с точки зрения своего классоваго миросозерцания, уметь разобраться в окружающей его обстановке, чувствовать эту обстановку, оценивать ее и только тогда его творчество будет продуктивно. Я задаю часто нашим поэтам вопрос с точки зрения хозяйственной: читаете ли вы, ну хотя-бы «Экономическую Жизнь» и другую эконом. литературу или нет? Я уверен, что многие из наших поэтов не читают «Экономическую Жизнь» она не интересна для них, они не интересуются цифрами. Интересуются ли они глубоко и серьезно теми крохами, котор. есть в наших газетах—ну, о Вашингтонской Конференции допустим. Я думаю, что в огромном большинстве они не интересуются, а это указывает на то, что

творчество наших пролетарских художников будет кургузо, потому, что здесь они отбрасывают от себя огромный круг той жизни, в которой они выявляются и которая на них влияет и влияние которой на них должно быть особенно положительным. Это требование непосредственной связи с жизнью глубочайший интерес в нашей жизни, к интересам нашей общественности, к процессу революции, к развитию ее в России и на Западе – этот интерес в студиях должен быть возбужден посредством того, что т. т. должны все время напряженнейшим образом следить за тем, что делается вокруг них и не забывать того, что весь этот огромный круг впечатлений, мнений, моментов, который запечатлевается в их сознании может быть передан ими, обладая известной долей мастерства. Если они не сумеют связаться с жизнью самым тесным образом, их творчество не будет иметь под собой определенной и твердой почвы. Мы здесь в Москве и т. т. с мест многие говорили относительно связи с массой, относительно критики и т. д. И вот тов. из Смоленской лит. студии бывший здесь, Моск. группа поэтов, т. т. Питерской группы поэтов часто выдвигали такое соображение. Тов. из Смоленска говорит, что вот новая театральная студия критикует наши стихии, какое она имеет на это право, она ни черта в поэзии не понимает и суется не в свое дело. Товарищи Питерские говорили, разве масса может являться для нас критиком, она в поэзии ничего не понимает, она стихов не пишет, беллетристикой не занимается, драм так же не пишет, какое значение для нас может иметь ее критика. Мы учимся мастерству, она никаких указаний нам дать не может и разве мы ее послушаемся. Такие же отзывы я слышал и от наших Московских поэтов и на этот момент надо обратить чрезвычайно серьезное внимание. У нас осталась привычка, которую мы долго не изживем, оцениваться по мнению узкого круга т. т., по мнению какого нибудь авторитета, по мнению привычной оффициальной критики и у нас, к сожалению, сейчас имеется тенденция к созданию этой оффициальной критики. Эта оффициальная критика рискует ограничиться очень узким кругом лиц, а это несомненно не может обеспечить глубокого критического подхода. Огромный процент правильного критического чувства несомненно есть в самой массе. Мне припоминается любопытный случай, когда тов. Герасимов в очень небольшом кругу лиц, там было человек 50-60-70 читал свою поэму «Электрофикация» и он не дочитал ее до конца потому, что т. т. ее абсолютно не восприняли и тов. Герасимов, повидимому обиженный, повернулся и ушел, его оскорбило такое отношение. Но, на меня этот факт произвел впечатление, вот тов. Герасимов читал свое произведение, оно не дошло до аудитории и нужно было подумать, над тем почему эта аудитория его не восприняла. Чья тут вина? Вина этой аудитории

или вина поэта, котор. не сумел подойти к массе или его творчество было направлено в такую сторону, где он рискует уйти от той массы, из которой он вышел и она перестала его понимать. Это частный случай, но они встречаются довольно часто и на них нужно обратить самое серьезное внимание. Когда мы говорим о связи с массой, то нужно эту связь обеспечивать фактически. Если мы посмотрим те отзывы, которые присылаются нам из Ижевска о постановке некоторых пьес, отзывы Московские и из других мест, то они показывают, что несмотря на то, что т.т. ничего не понимают в театральной технике эти отзывы имеют глубочайшее значение для нашего развития, потому, что критика массы все-таки является критикой здорового крепкого пролетарского чувства и не обратить внимание на это выявление критического чувства нельзя. Их чувство выражается в словах: нравиться или не нравиться. Просто нельзя этого обойти и нашим поэтам придется поступиться своим Олимпийским величием, которое у них начинает проскальзывать, это чрезвычайно опасный момент и подойти к массе ближе и попробовать свое творчество на мнении массы, которая должна сказать свое слово по отношению к ним. Я знаю, что со мною многие делегаты не согласятся и будут спорить. Я много выступаю и меня обвиняют в том, что я мало обращаю внимания на формальные вопросы. Я считаю нужным перегнуть палку в другую сторону и от формальных вопросов перейти к вопросам по существу, но я все таки настаиваю на том, что пора вспомнить т.т., что масса существует, из нее мы вышли и никуда от нее не уйдем. На это надо обратить внимание, ибо отсюда определенные выводы: выступления т.т. поэтов на фабриках, заводах, клубах и т. д. являются для них обязательными. Там они должны проверять свое творчество, они должны перестать работать только для круга своих товарищей и знающих литераторов и все, чего угодно, они не должны забывать, что есть одна большая многоголовая серьезная критика—это масса; и к массе они должны пойти и к критическому голосу массы прислушиваться. Я особенно, хотел бы подчеркнуть то обстоятельство, на которое указал тов. Кириллов, которое лежит в общей плоскости нашего отношения ко всем видам искусства, это относительно художественного направления нашего творчества. Какое художественное направление мы закрепляем за нами?

Мы являемся синтетической организацией и мы сумеем таким образом обеспечить нашим поэтам и драматургам серьезные пути новых форм. Затем, на примере Смоленской студии было любопытно проследить, когда тов. с Олимпийским величием заявил о том, что театральная студия ни черта не понимает в их политической работе. Из этого вытекает, что в практической работе,—литературная

студия была сама по себе, а театральная сама по себе. Когда Рыбинский пролеткульт в порядке самодеятельной работы построил пьесу „Не ходи“, получилась чрезвычайно литературно тяжелая вещь. Литературная студия в этой работе участия не принимала, тогда как прямая задача литератора художника, драматурга, работать в непосредственной связи со всеми студиями пролеткульта. У нас в Москве почему то не вытанцовываются эти моменты, не доходят руки взяться плотнее за эту вещь, чтобы привязать наших поэтов к музыкально-театральной студии. До моего от‘езда на фронт мне припоминается, что у нас т. Аврамов читал лекции о построении музыкального произведения, где он указывал на нелогичность того, что музыка пишется на слова, а не пишутся слова для той музыки, которая имеется. Несоответствие ритма музыки и поэзии ломает художество произведения и он указывал, каким образом этого можно избегнуть, каким образом художник должен писать для переложения на музыку художественные произведения. Эта работа потом прекратилась, но она создавала хороший контакт с музыкальной студией и эту связь нам нужно возстановить. Прямая связь театральной студии с литературной необходима. В обработке текста, в подборе материала, литературы и т. д. литературная студия, должна заключать в себе и литературную критику. Эту связь нам необходимо установить. Связь эта мне мыслится даже и со студиями изобразительных искусств, потому, что сейчас в отношении иллюстрационной работы мы могли бы больше сделать. Могут сказать, почему ЦК этого не сделал. Я должен сказать, что здесь есть какое то внутреннее противодействие. Может быть не осознанное, как противодействие, но логически вытекающее. Может быть это не их вина, а их беда, но какой то внутренний саботаж между студиями, которые никак не могут друг с другом связаться, здесь имеется. Эта связь в работе дает огромнейшие результаты, в этом нет сомнения. Мне приходилось иметь опыт в организации сценических постановок с театральными студиями. И это дает богатый материал и художнику и т-щам, которые работают с этим художником. Таким образом, мы пойдем по пути связи студий между собой и к взаимокритике. Необходимо обратить внимание также и на то, что у нас мал репертуар. Вместе с тем, наши художники принимают довольно слабое участие в творчестве нашего театра. Тут я хотел бы выдвинуть их непосредственно на эту работу, чтобы они имели с нею более тесную связь, и только тогда мы можем развить и наш репертуар и тогда выростет наша театральная работа. Вот те краткие замечания, которые мне хотелось бы сделать по отношению к постановке работы литературных студий. Когда мы намечаем работу в области научного дела, нужно отметить те положения, которые

существуют в пролетарской художественной критике. Вопрос, который обсуждался на совещании был поставлен, как дискуссионный. Т-щам нужно выявить к нему свое отношение. Таким образом вопрос пролетарской художественной критики получит научное обоснование. Соблюдая все эти основания в работе наших литературных студий, мы сделаем наши литературные студии, именно, подготавливающими творцов пролетарской культуры. Эта логически построенная работа всех литературных студий будет давать нам более полный материал для научной постановки вопросов, которые вытекают из этой работы. Вот все, что я хотел сказать, по докладу т. Кириллова.

Открываются прения.

После заключительного слова докладчика секцией принимается по докладу резолюция практического характера и она кончает свою работу.

Работа клубной секции.

Президиум секции составляется из т. т. Гинзбург и Додоновой.

Заслушивается доклад тов. Гинзбурга:

„Практические вопросы клубной работы".

Тов. Гинзбург. Задачи моего доклада—осветить практику клубной работы минувшего года и использовать ее для продолжения настоящего. Нужно признать, что клубная работа пролеткультами в большинстве случаев не велась или велась чрезвычайно слабо, чем создавалось незнакомство с деятельностью пролеткультов.

Что наметил 1-й с'езд в клубной работе?

Резолюция прошлогоднего с'езда, наметив принципы клубной работы, не обязала пролеткульты на местах осуществлять ее на практике. Этот недостаток теперь следует исправить, ибо клуб пролеткульта по основному характеру и содержанию своей работы является организацией культурно-творческой, он об'единяет в себе всю культ.-твор. работу и является творческой ячейкой нового пролетарского быта.

Что препятствовало осуществлению резолюции 1-го с'езда?

Развертывание клубной работы в духе этой резолюции встретило ряд препятствий, из которых наиболее существенные: 1) Общий, низкий уровень культработы, вообще, с преобладающим уклоном в театральщину; 2) недостаток научных марксистских сил; 3) ненормальное правовое положение клубов пролеткульта.

1) Общий низкий уровень культработы, вообще, с преобладающим уклоном в театральщину.

Мы считаем свои клубы, в сравнении с клубами других просветительных организаций — клубами повышенного типа. Поэтому, они предполагают относительно высокий культурный уровень своих членов. Отсутствие таких данных зачастую разваливало нашу работу или „спасало“ ее тем, что клуб давал сильный уклон в театральщину. В связи с этим, наша лекционная работа (массового характера) может считаться почти провалившейся, потому, что увлечения Островским, Чеховым и про. были сильней серьезной, просветительной работы.

2) Недостаток научных марксистских сил.

Этот недостаток, которого преодолеть в практике минувшего года не удалось—также сильно отразился на характере и содержании клубной работы. Зачастую приходилось оперировать неподготовленными работниками, не вполне усвоившими себе задачи пролеткульта. Они вносили главным образом просветительное содержание в клубную работу и до выявления творческих моментов были или чрезвычайно далеко или просто по недостатку необходимых технических знаний не могли этого сделать. Одною из существенных мер, которую нужно предпринять новому Ц. К.—это организовать курсы для подготовки работников-пролеткультовцев клубного дела.

3) Ненормальное правовое положение клубов пролеткульта.

Междуведомственные трения, трения, главным образом, пролеткульта с политпросветами, создавали невыносимые усло-

вия для какой-нибудь нашей работы. Подчас эти трения давали „право“ политпросветам, как более сильным государственным органам, отбирать помещения клубов пролеткультa. Такие же трения происходят с культкомиссиями на фабр.-заводск. клубах. Эти трения выражаются главным образом в том, что культкомиссии требуют более „легкой“ и более „скорой“ культурной работы.

Характер клубной работы настоящего дня.

1) Массовая работа.

Пролеткульт упрекают в паралеллизме за то, что он ведет в своих клубах культурно-просветительную работу, которая должна принадлежать политпросветам. С идеальной стороны это правильно но на практике мы встречаем совершенно другое. Прежде всего низкий культурный уровень своих членов заставляет нас заниматься культ.-просвет. работой. К тому же эта работа не может выполняться претендентом на нее политпросветом за недостатком сил. Кроме того, мы такой даем характер нашей культ.-просв. работе, который носит в себе связи, который является логическим началом творческой работы. Следует еще отметить, что мы массовую работу тесно связываем с непосредственным в ней участием своих студийцев; ведя, так сказать, двойную, воспитательную и пропагандистскую работу: воспитание и пропаганда идей коммунизма среди студийцев, а также среди массы. Учитывая то положение, что работа наших клубов имеет тенденцию к театральщине по причинам указанным в начале доклада, мы стараемся эту театральщину, как одну из популярных просветительных форм, использовать для массовой работы. Нами намечены два вида массовой работы, в котором мы используем театральщину это живая газета и инсценировки судов.

Другими видами массовой работы являются лекции, диспуты, концерты, спектакли и вечера. Участие студийцев в массовой работе имеет колоссальное воспитательное значение и постоянно вводит их в круг пролеткультовских идей. Увлечение пьесами, наоборот, особенно с старо-буржуазным содержанием—отодвигает их от непосредственного участия в деле создания пролетарской культуры.

2) Научно-техническая работа.

Научно-техническую работу нужно признать для Пролеткульта одной из ударных. Односторонность Пролеткульта, в чем правильно обвиняют нас. заключается в том, что мы сосредоточили свою работу, главным образом, над выработкой художественных форм и содержания. Признавая, что отныне Пролеткультовская работа должна быть аналогией труда, должна носить в себе производственный мотив, как основной и близкий пролетариату,—следует серьезно обратить внимание на научную работу. Производственная пропаганда должна иметь основное содержание работы Пролеткульта. Практическое осуществление этой необходимой меры, которая должна выравнять Пролеткульт, может быть построено в специально созданных кружках на почве практических вопросов.

Необходимость изменения устава.

Старый устав клуба должен быть изменен в связи с видоизменением характера работы. Внутренняя организация клуба строится на органической связи всех секций с ячейкой общественно-политической работы.

Материальная сторона клубов.

Материальная сторона клуба составляет одну из важных причин, препятствующих основательной клубной работе. Ввиду того, что материальное снабжение пролеткультом своих клубов встречает целый ряд препятствий на почве отсутствия материальных средств, считается необходимым материальное снабжение фабр.-зав. клубов оставить за предприятием, районных—за пролеткультом. В целях некоторой зависимости клубов от пролеткульта, рекомендуется брать на оплату ответственных работников клуба. Особенно должно быть обращено внимание на проведение, так называемой, новой экономической политики в наших клубах. Не должно быть допущено чрезмерного увлечения.

Во всяком случае считается недопустимым пополнение денежных средств танцульками или другими дешевыми средствами. Не следует никогда забывать о пролеткультовстве и оно при всяких коммерческих начинаниях должно быть принято как за отправной пункт.

Типы клубов пролеткульта.

1) Фабрично-заводский.

Обыкновенно организуется на каком-нибудь предприятии. Этот тип клуба один из самых легко выживающих. Но, приняв во внимание некоторые недостатки этого типа, как, например, местничество, интересы своей колокольни, нужно в этом клубе проводить твердую пролеткультовскую линию. Особое значение этот тип клуба имеет на арендованных или концессионных предприятиях, где рабочий подвергается с одной стороны эксплоатации, с другой — растлевающему влиянию частного начала.

2) Районный.

Этот тип клуба об'единяет собой ряд предприятий.

Организационные вопросы клубной практики.

Клубная работа Пролеткульта является одною из сторон деятельности, которая оспаривается некоторыми просветительными органами. Это обстоятельство заставило нас добиться положения, при котором клубы пролеткульта признаются на одинаковое с другими право существования. Поэтому все организационные вопросы клубной практики разрешаются положением о единой клубной сети Главполитпросвета, по которому клубы пролеткульта входят в единую клубную сеть и ведут работу самостоятельно на основе особой инструкции, выполняя ударные задания Советской власти.

О взаимоотношениях.

По вопросу о фаб.-зав. клубах Пролеткульт входит в договор с культ-отделом Губпрофсоветов, беря в свое ведение часть союзных клубов на предприятиях и оказывая идеологическое слияние на остальные. При чем вся организационная и идеологическая работа ведется под руководством пролеткульта и за его счет. Аппарат Губполитпросветов используется для культ.-просв. работы, профес.-техн.—профсоюзами, партийная—парткомами.

По докладу ведутся прения и после заключительного слова докладчика принимается резолюция.

4-й день *).

Работа театральной секции.

В президиуме т.т. Носов, Добрынин, Игнатов.

В театральной секции был заслушан доклад тов. Смышляева на тему:

„Театральное строительство Пролеткульта".

Тов. **Смышляев**.—Прежде всего следует указать, что на нынешнем с'езде пролеткульта мы уже имеем возможность оперировать со своим пролеткультовским материалом. За три года существования мы накопили достаточно своего опыта. И в вопросах театра нам нет необходимости строить свои выводы в своей главной части, на основании данных до пролеткультовского театра. К сожалению, недостаточная взаимная информация центра и провинции лишают меня возможности воспользоваться этим опытом во всем его об'еме, но и то, что имеется у меня под руками представляет весьма богатый и поучительный материал. Предлагаемый вашему вниманию доклад будет иметь своею целью учесть, подвести итоги и выяснить основную тенденцию пролеткультовского театра.

Под словом „содержание" обыкновенно принято понимать то, что содержится внутри каждой „формы". Так говорят „содержание книги", „содержание картины", „содержание симфонии" и пр. Попробуем проанализировать эти выражения и это нам поможет найти действительный смысл, скрывающийся за этим словом—„содержание".

Итак, допустим перед нами особым образом сделанная конструктивная материальная книга. Эта материя (материал) имеет некоторые особые, исключительные свойства, которые выделяют эту организованную вещь из ряда всех других вещей—стола, картины, здания, и заметим из ряда других книг. Какие же свойства этой конкретной книги? Прежде всего, она известным образом воздействует. Чем? Да так, что пользователь этой вещи (читатель) получает ряд знаний, сведений ряд неких трамплинов для своей внутренней жизни. Что же это за трамплины? 1) Тема книги вокруг которой сгруппированы, сконструированы мысли. 2) Мысли, выраженные в известном подборе

*) По техническим обстоятельствам отчет о работе секции Музо в 3-й день с'езда в Бюллетень не попал. Он будет напечатан дальше.

слов—синтаксис. Итак, синтаксис и тема—вот основной материал данной книги. Правила синтаксические нам известны. Следует лишь отметить, что эти правила, как вообще всякий материал—в известные эпохи преодолеваются,—т. е. рождаются новые синтаксические построения и т. д. Тема же может иметь два основных своих выражения: 1) **фабула**, т. е. развитие какого-нибудь похожего или не похожего, но во всяком случае возможного, в жизни случая, и 2) **тезис**, т. е. то или иное положение, та или иная основная главная мысль, вокруг которой подбирается ряд раз'ясняющих мыслей. Заметим, между прочим, что и фабула и тема, по существу своему являются тоже мыслями, но мыслями особого рода,—мы их называем главными, каркасными мыслями. И фабула и тема выбираются автором всегда с целью воздействовать и доказать. Доказать всегда, что-нибудь конкретное и определенное. И эта конкретность обусловливается общим мировозрением автора и его настроением в данную творческую минуту. Автор доказывает своей конструктивной постройкой мыслей, то что он хочет доказать, то, что составляет неотемлемую сущность его сознания. А мы знаем, что сознание определяется условиями, в которых данный автор живет и действует т. к. по формуле Маркса—„бытие определяет сознание“. Итак, мы добрались до главного источника данной книги—до конкретного бытия автора нашей определенной книги. Отсюда сложными путями это бытие, через многочисленные свойства живого организма проявилось и в данной книге. Это-то и есть то, что мы должны назвать „содержанием“, и отнюдь мы не должны смешивать это понятие ни с „темой“, ни с „синтаксисом“, тем паче с „фабулой“ или с „тезисом“.

Пример: Николай Евреинов написал книгу „Театр для себя“. Основным содержанием этой книги является, то бытие автора, которое непосредственно отразилось в определенной конструкции мыслей т. е. в выборе каркасной мысли: театр не для широких масс, театр это—глубоко интимное искусство.—Это «тезис», он развивается затем на многих страницах этого трехтомного сочинения о театре т. е. другими словами конструируется ряд мыслей в доказательство основного тезиса. Итак, здесь автор Николай Евреинов строит ряд мыслей, выражающих его общее мировозрение, по частному конкретному поводу—о театре.

Другой пример: Николай Гоголь написал свою знаменитую повесть „Мертвые души“. Содержанием этой повести опять таки является вся совокупность условий, в которых жил наш автор. Эти условия, это „бытие“ автора отразилось в выборе основной фабулы повести подсказанной, между прочим, как мы знаем Гоголю Пушки-

ным: один предприимчивый человек (Чичиков) затеял разбогатеть на покупке мертвых душ. Это «фабула»—отнюдь не „содержание“, это каркасная мысль, развивающаяся затем в ряд высоко талантливых и блестящих частных мыслей. Здесь Гоголь вокруг фабулы сконструировал, построил ряд великолепных построек из „мысленного“ материала.

Итак, мы видим, что и „тезис“ и „фабула“ есть результат конкретного бытия автора. И, что книга есть зафиксированная сложная организация конкретных мыслей. Если бы мы таким же образом подошли к анализу фразы „содержание картины“, то и тут мы ясно обнаружили бы присутствие каркасной мысли, которая материализируется уже не в подборе мыслей, как в книге, а в конструкции линий и красок. Т. е. здесь художник отражает свое мировозрение, (что нибудь доказывает) путем живописного материала. То же самое и в фразе „содержание симфонии“, но заметим, кстати, что иногда наблюдается (как это очень часто бывает в музыке) и непосредственная связь бытия и конструирующегося материала, т. е. звуки или краски, или образы вылепляются без посредства каркасной мысли. Здесь уже автором, или композитором, или художником, руководит форма. Например, композитор пишет сонату. И форма сонаты определяет его конструкцию звуков.

Другое, весьма часто употребляемое слово, есть слово «форма». Его смешивают со словами «направление», «материал» и «конструкция». Так говорят: «такая-то форма нам не подходит», совершенно не учитывая, что данная форма конкретна, она присуща, именно, этому, данному материальному факту, она конкретно „индивидуальна“, она не может „подходить“ или „не подходить“. Здесь очевидно говорят „о направлении“, о той или иной художественной тенденции данного художественного факта, а отнюдь не о его „форме“. Или еще: „такую то пьесу можно облечь в целый ряд форм“—и это выражение не верно, уже пьеса сама имеет свою, конкретную литературную конструкцию, оформляя ее на театральных подмостках тот или иной коллектив находит свою, отличную от пьесы „форму“. В первом случае (пьеса)—материалом является слово, мысль, эмоции автора, во втором эта пьеса—лишь **инструкция**: как организовать те или иные театральные материалы. Итак, „форма“ есть результат творческого процесса обработки вполне конкретного, данного в настоящее время материала.

Теперь необходимо выяснить ту формулу, которая часто служит предметом споров, но которая в нашем смысле остается правильной. Я говорю о формуле **„содержание определяет форму“**. Приняв во

внимание мои предыдущие разсуждения, сущность этой формулы понимается мною так: **сознание творящего художника** (т.-е. мысли, настроения, эмоции) **будучи результатом его социального бытия** („бытие определяет сознание“) **выявляется в ряде создаваемых им** „форм“, т.-е. целого ряда случаев подбора того или иного материала. Или пытаюсь с‘узить еще данное понятие — **сегодняшнее данное сознание**, как результат **сегодняшнего конкретного бытия определяет тот или иной подбор материала**, **которым оперирует сегодня художник**. Пример: художник, выросший в обществе классовых противоречий, и окруженный пролетарской средой, невольно будет подбирать—„конструировать“ свой материал (гипс, краску, мысль, эмоцию, плоскость, цемент, кирпич и т. д.) определенным образом для выражения своего «сокровенного» сознания, имеющим тенденцию борьбы с противным классом, и единения с своими товарищами по социальному положению. Фабулой в его произведении допустим, будет «завод»; если он писатель, то он будет подбирать мысли, слова — образы, и слова—звуки, так, чтобы сконструировать в этих материалах завод и не просто завод, а окрасить его — невольно, фатально, своим классовым сознанием. Но он, заметьте, не всегда будет описывать только завод, он будет брать мысль (как материал) о полях, о великих восстаниях трудящихся, и еще о многом, очень многом. И все это он будет, конечно, брать не сразу. А сегодня он возьмет одно. Завтра другое. Но его «сегодня» и «завтра» — различны. Его сознание не стоит на месте, так же как и окружающее его бытие. Он встречается с новыми людьми, он читает новые книги. Он сам мыслит и его мысль крепнет, его эмоции утончаются в восприятии окружающего. Все это оказывает влияние на его оформление. Поэтому наш художник не может создавать каждый день одну и ту же форму. **Его формы будут различны**, Поэтому, форма параллельна, росту сознания художника. Она динамична в своем развитии. И не художник тот, который застрял на какой либо определенной форме раз навсегда.

Итак, если мы под „содержанием“ будет понимать — тему, сюжет, литературный материал и т. д., тогда формула „содержание определяет форму“ не представляется нам верной. Наоборот, если мы „содержанию“ придадим наш смысл, то формула останется правильной. Отметим здесь, кстати, что благодаря особой распространенности литературной формы и легкости ее усвоения, часто она, т.-е. тот или иной конкретный сюжет, мысль и т. д., становится мерилом других форм, другого материала, например, театральных представлений. Неправильность этого распространенного недоразумения особенно рельефно выявляется, если мы применим этот ложный критерий к оценке

музыкальной формы. Пусть кто нибудь скажет какой сюжет (кроме известной последовательности нот) девятой (Крейцеровой) сонаты Бетховена. Нет у ней этого сюжета! И если Толстой написал свою знаменитую повесть „Крейцерова соната“, то эта повесть ничего кроме „общаго настроения“, не имеет общего с тем, что написал Бетховен, и у человека, не читавшего Толстого, данная соната вызовет возможно совсем не те мысли, что у Толстого. К оценке формы надо подходить с точки зрения того материала и тех его законов обработки, которые присущи этой форме. И отнюдь нельзя требовать фабулы или сюжета от музыкальной, театральной, архитектурной и другой не литературной формы. Влияние литературных принципов огромно, они культивировались целыми эпохами человеческого развития. И перед нами, строящими пролетарскую культуру стоит прямая задача отдать должное искусству литературы. Но отнюдь **не больше** должного Мы должны совершенно отчетливо отчеканить: **из одних материалов можно сделать одно, из других — другое. И еще: многообразное использование материалов самого различного характера даст в результате новую форму**. Мы не отвергаем возможности об'единения литературного и музыкального материалов, как не отвергаем **синтеза театрального и музыкального материалов**. Но мы категорически утверждаем невозможность с законами обработки одного материала, подходить к обработке другого материала. Литературная форма — есть одна форма. Театральная — другая. Литературно-театральная — третья. Новая! А литературно-музыкально-театральная — четвертая и т. д. Итак, „литературное содержание“ отнюдь не определяет формы другого рода искусств. О литературном направлении в театре мы будем иметь случай говорить дальше, а сейчас остановим наше внимание еще на одном весьма важном «предварительном» вопросе. Я говорю о технике обработки того или иного специфического материала. Чтобы создать форму нужно уметь обработать тот или иной материал. Нужно знать его характерные особенности. Еще одного сознания и желания мало. Мало даже создания так называемого внутреннего образа. Есть много людей у которых рождаются великолепные образы, но они не могут их оформить в тот или иной материал (напр. поставить спектакль). Не могут потому, что не знают техники обработки этого материала или, как у нас теперь часто принято называть, не знают мастерства. Установим: **не зная мастерства нельзя создать художественной формы**.

Итак, форма определяется: 1) Содержанием (сюда входит и внутренний образ), 2) Материалом и 3) Процессом обработки конкретного материала.

Из всего вышеизложенного явствует, что и в театре действуют те же основные законы: „содержания“ и „формы“. И совершенно естественно, чтобы иметь возможность выявить на подмостках театра, то „содержание“ которое несет с собою пролетариат, утверждающий коллективизм и творящий в ходе революции новые формы общественных взаимоотношений, необходимо облечь его в театральную форму, т.-е. обработать его в специфическом театральном материале. Ибо, содержание не выявленное или выявленное литературно, политически, и т. д. нельзя назвать **театральным** оформлением. На театре то, что дало в результате ту или иную литературную форму, тот или иной государственный декрет, ту или иную газетную статью, необходимо выявить в тонике, движении, в звуке, в краске, костюме и т. д., т.-е. театральном материале и всякое другое оформление нельзя назвать „театральным оформлением“.

Театральное строительство пролеткульта естественно вытекает из того театра, который нас застал в эпоху Великой Октябрьской Революции. Поэтому мы отчетливо можем наблюдать влияние этого театра в двух основных своих тенденциях, мешающих пролеткульту найти свое театральное направление. Это во первых, влияние мелко-буржуазной идеологии, нашедшей свое выражение в так называемом „провинциальном“ театре. Под „провинциальным“ театром мы понимаем те мелко-предпринимательские театральные организации, которые имели своей непосредственной целью не оформление какого-бы то ни было содержания, а исключительно наживу. Этот тип театра достаточно всем известен так как он, к сожалению и в настоящее время сильно распространен. Здесь, предприниматель ловил настроение и вкусы своей публики и эти вкусы, часто очень низменные, определяли те или иные постановки. Обратим наше внимание между прочим на то, что здесь безраздельно царствует литературщина. Да это и понятно. Зачем предпринимателю затрачивать лучшие силы и лишние средства, когда так легко выехать на авторе. Стоит только представить то в живых лицах, что написано в пьесе и дело в шляпе. И актеры думают, что они творят, и публика довольна. Здесь широко практикуется штамп, диллетантизм, авторитарность, гастролерство. Кто-то, когда-то нашел одну театральную форму (павильон, лес, штампованный костюм, косогубою складку, седой и белокурый парик и пр.) и вовсе не нужно менять ее, «публика дура—она лопает, что дают» — и вот по готовому штампу играют и Островского и Гоголя... Легко и приятно. В таком театре слова: искание, содержание и форма все это непонятные чужие слова. «Нужно просто ставить данную пьесу» — говорят адепты этого театра. И под словами «просто ставить пьесу» скрывается желание с минимальными затратами получить максимум

прибыли. И мы к сожалению, должны констатировать, что влияние этой тенденции сказалось и на некоторых Пролеткультах. Так например постановки Пензенского Пролеткульта, показанные в прошлом сезоне на центральной арене представляют из себя типичный образчик того, как иногда Пролеткульт подпадает под влияние этой мелко-буржуазной мещанской тенденции „провинциального театра". Постановка театральной студии Пензенского пролеткульта «Саввы» Леонида Андреева очень, очень далека от того чем должен быть театр пр-та. Начиная с грима, движения действующих, их интонациями, мизансценами и кончая смыслом произносимых ими по пьесе фраз— все это не пролеткультовское, все это типично «провинциальное» в самом скверном смысле этого слова.

Итак, тенденции «провинциального» театра далеко еще не изжиты пр-том и они представляют из себя совершенно реальную опасность, на которую следует прямо указать, и о которой следует настойчиво предупреждать. Мы знаем, как часто те или иные пр-ты, подверженные, в лице ли своих руководителей, в лице ли студийцев, влиянию этого театра, приступая к выявлению своего содержания, попадают в цепкие лапы готового трафарета и штамп формы убивает содержание. Ибо в старую форму нельзя влить нового содержания. И это особенно резко выявляется, когда в форму буржуазного театра хотят влить содержание класса антогониста—пролетариата. Вторая, имеющаяся в театральной работе пр-та, вредная тенденция это анархическая тенденция. Ее сторонники отрицают всякую театральность на театре. Они признают лишь освященное вековой традицией «слово» как единственный материал. Вы видите, товарищи, что и здесь литературная тенденция оказала свое воздействие. Адепты этой тонденции считают совершенно излишним специальное изучение театральной техники и театрального материала. Они считают возможным театральное творчество без театральной техники. Они прямо заявляют: «наше содержание опрокидывает технику» Фраза не имеющая под собой никакого реального смысла. Ибо, как мы уже знаем содержание должно быть оформлено, лишь тогда оно выявляется. А чтобы оформить его нужно знать материал, в котором оформляется это содержание. А зная материал, нужно просто уметь его обработать. Совершенно правильно отрицая старые формы они вместе с водою выплескивают из ванны ребенка, когда заявляют «наше содержание опрокидывает технику». И когда товарищи, зараженные этой анархической тенденцией приступают к практическому оформлению на театральных подмостках пр-та тех или иных конкретных театральных заданий, они не смотря па свои самые искренние побуждения никак не могут выявить коммунистического содержания; ибо полное отсутствие знаний

в овладении театральным материалом лишает их этой возможности. И они практически утверждают то, отчего, в частности, прошлый с'езд пр-та отказался—кустарничество и диллетантизм.

Здесь же, кстати, укажем, что из этой тенденции родился лозунг: «репертуар (т. е. готовые пьесы) лежит в основе строительства театра пр-та». Этот лозунг при практической работе, на основе решений предыдущих совещаний, с'езда (переделка пьес, импровизация и т. д.) не выдерживает критики. **Готовая пьеса есть лишь литературная форма и она может не иметь ничего общего с театральной формой.** Поэтому, эта пьеса не может быть «в основе строительства театра пр-та». Текст пьесы и план театрального представления рождаются в процессе созидания театральной формы, а этот процесс имеет свои законы. **Он может** пойти от пьесы, но это не обязательно; и я сказал бы, что всегда вредно отзывается на совершенстве театральной формы.

В театральной работе пр-та необходимо откинуть обе эти тенденции и положить в основу театрального строительства пр-та изучение театрального мастерства во всем его многообразии, проводя его через революционное сознание пролетариата. Здесь же категорически нужно утвердить то наше основное положение, что состав пролеткультовских студий и рабочих театров, должен быть строго проверяем непосредственными руководящими органами, чтобы обеспечить действительно творчество пролетариата, а не мелко-буржуазных и мещанских групп. Только при этом условии мы будем гарантированы, что «содержание» наших театральных форм по истине будет пролеткультовское. Чтобы откинуть тот или иной технический прием, взятый из прошлого театра, чтобы утвердить ту или иную манеру обработки театрального материала, необходимо практическое знакомство с этим материалом. Переоценка театральных ценностей с точки зрения революционного марксизма должна иметь на лицо прочную основу в знании театральной техники. Почему то ведь, никто не сомневается, что для того, чтобы построить архитектурную постройку—ну например; «дворец труда» необходимо знание в соответствующем искусстве; но для того, чтобы построить спектакль некоторые неразумно полагают излишним знание искусства театра. Без знания особенностей театрального материала нет возможности выразить в театре то громадное содержание, которое несет в себе пролетариат.

Теперь дальше. Переоценивая и классифицируя прошлое мы должны оценить также степень нашего сознания, которое определяется окружающим нас бытием. Наши симпатии, приемы, творческие моменты—все это является результатом воспринятых нами впечатлений из окружающего нас бытия. Поэтому, необходимым условием творческой

переоценки прошлого является организация творческих учреждений (студии, рабочие театры) характер жизни и бытовые условия которых, должны представлять в своем основании **творческие коммуны.** Театральные студии и рабочие театры пр-та должны иметь своею первою обязанностью создание таких условий жизни своих сочленов, при которых обеспечивали бы возможность коммунистического творчества. Создание коммунистического быта внутри студий и рабочих театров является неотложной задачей пролеткультовцев, ибо быт организует наше сознание. Ибо, влияние окружающей среды огромно и решающе.

При практическом использовании техники в целях оформления своего содержания каждый художник исходит из техники сегодняшнего дня. То-есть, он пользуется наиболее культурными и новыми приемами обработки материала. Он изучает самые совершенные способы обработки. Им руководят или по крайней мере, должны руководить самые последние изобретения в области техники обработки, выбранного им материала. Так и в пр-те изучение техники обработки театрального материала так, как она понимается в современный момент, является исходным условием для оформления содержания. Форма определяется революционной тенденцией бытия в данный момент. Иначе, общественная задача класса, к которому принадлежит творящий, определяет ту или иную конструкцию материала. Форма каждого данного спектакля есть результат коллективной обработки конкретного материала в свете коммунистической идеологии данной творческой коммуны. По крайней мере она должна быть такой. В конструкции (композиции) материала в каждом данном случае не должен иметь места штамп, трафарет, шаблон—наоборот, обработка должна протекать в ряде беспрерывных исканий, исканий максимально свободных от штампованных форм.

Таков должен быть характер тенденции на постижение мастерства. Итак, 1) создавая условия быта пролеткультовских театральных студий, рабочих театров, 2) изучая мастерство театра и 3) укрепляя идеологию творящих театральную форму—возможно создание театра пролеткультов.

За истекший трехлетний период театральная работа пролеткульта выражалась в трех главных направлениях:

1) так называемая студийно-лабораторная работа,

2) изучение театрального материала, по каждому данному конкретному поводу (по мере постановки спектакля, например),

3) создание студийно-лабораторной и творческой работы.

На первом направлении я долго останавливаться не буду, так как оно в достаточной мере обсуждалось и на с'ездах и на театральном совещании и получило свое справедливое признание и конкретное решение. Здесь работа ведется по тем программам, которые неоднократно утверждались руководящими пролеткультовскими органами вплоть до Всероссийского с'езда. (См. например, мою статью „В пролетарской культуре № 17—19). Второе направление, как мы сказали, заключается в изучении отдельных статей театрального материала по каждому данному конкретному поводу—по мере постановок тех или иных пьес, руководимых теми или иными ответственными лицами (инструкторами, режиссерами и т. д.). Нужно было поставить спектакль, например, и инструктор ставя пьесу должен был дать участникам данного спектакля хотя бы минимальные сведения о театральном мастерстве. И вот эта конкретная постановка определяла собою и метод и количество познаваемых сведений из области театральной техники. Естественно, что этот прием имеет много отрицательных сторон, но он тем не менее существует и с ним мы принуждены считаться. И в виду его значительной распространенности нам необходимо его детально анализировать. Прежде всего, мы сталкиваемся опять с литературным направлением в театре. Сущность его заключается в том, что литературный материал т. е. слово, мысль, фраза, стиль фразы, слово-образ и слово-звук становится главнейшим материалом на сценической площадке. По мнению сторонников этого, имеющего древнейшую историю направления (и Георг Фукс боролся против него, а еще раньше итальянские комедианты и за ними немецкие шпильманы—например, Фельтен)—театр служит средством наиболее ярко оттенить литературную форму—не больше. Некоторые из них говорят даже, что на сцене совсем не надо двигаться, мимировать, тонировать и прочее—нужно просто ясно произносить слова. Высказанная таким образом мысль сама будет говорить за себя. Все это верно—но... причем же здесь театр? Причем здесь „живой голос“ и проч? Это есть типичный образчик разсуждений адептов литературного направления. Здесь театр понимается, как популяризатор литературн. форм. Здесь творческий коллектив оперирует главным образом диалогом и монологом. Действующие на сценической площадке выполняют лишь самые необходимые (и написанные автором) движения. О своем творчестве, о более или менее широком использовании театрального материала здесь нет и речи. Декорация, грим, костюм остались лишь по традиции и они для сторонников этого театра, почти не играют ни какой роли. Поэтому, поразительнейшие ляпсусы (ну, хотя бы в постановке Игнатова Плетневской „Лепы“) с декорациями и костюмами есть вполне логическое следствие литературной

предпосылки. Остановим наше внимание на двух-трех примерах из пролеткультовской практики и тогда нам яснее предстанет разбираемый нами вопрос. В показанной в прошлом году на арене пролет. постановке Смоленского пр-та „Свобода Потшера" этот литературный принцип т.-е. передача зрителям смысла действия исключительно путем слова, особенно ярко выявился. Руководитель этой постановки перед началом даже счел нужным об'яснить смысл декораций и планировок. Тогда как они должны быть понятны зрителю и без подобных раз'яснений. Но это была „ремарка". Ремарка,—как это обыкновенно бывает в порядочном драматическом сочинении: (сцена изображает то-то, утро, здесь проходит дорога, здесь один огород, здесь другой огород и т. д.). Заметим, между прочим, что у Шекспира этого исключительно мастера театральных представлений в оригиналах совсем **нет никаких ремарок**—они были добавлены позднее, под влиянием литературного направления в театре (см. сборник историко-театральной секции: том I, изд. Наркомпроса). Но этим в ведением „действие" естественно не ограничилось. Во всей постановке на первый план выдвинуты монологи, что очень напоминало известный оперный прием, когда солист выходит к самой рампе и поет свою арию в публику, не считаясь совершенно с тем, что делается в это время на сцене. Это проходило красной нитью во всей данной постановке.

Второй пример, постановке „Лены" Игнатовым на подмостках I Раб. Театра Здесь постановщик, хотя в первом акте заказал явно футуристические декорации—очевидно в угоду моде т.-к. сама пьеса не дает к этой форме никакого повода—заморозил или вернее приморозил актеров к одному месту. Целый акт они сидят неподвижно. Почему? Да потому, видите ли, что это дает возможность выявить на первый план слово. К чему же тогда эти декорации? К чему эти костюмы? Они уже совершенно не к чему. И чувствуется та раз'единенность спектакль в своих основных элементах, которая отмечалась многими критиками данного спектакля...

Наконец, еще пример. Я говорю о коллективной декламации. Можно спорить с этим видом театрального искусства, как с торжеством слова в театре, т.-е. как с наиболее четко подчеркнутой литературщиной, но с другой стороны нельзя не оказать этому направлению известной доли сочувствия. Ибо, здесь слово подается просто как слово, со всеми его аллюрами: слово—смысл, слово—звук.

Итак, можно сказать, что в коллективной декламации слово достигло аппогея своего театрального выражения. Оно максимально оголилось, приняв некоторую театральность: ритм и звуковая окраска.

Второй вид разработки сценического материала имеет направление в сторону узнавания и изучения тонических (слово—звук, интонация, тоника) и пластических (мимика, движение) сторон театрального материала. Образчиком этого направления служит тонально-пластическая студия при Московском пролеткульте. Изучая тонику живого человека и соответствующие ей движения данная студия ищет основ оформления своих заданий исключительно пользуясь живым человеком. В виду того, что тоника включает в себя мелодию голоса и гармонию многих голосов, ввиду того, что в основе движения лежит ритм и метр—это направление в изучении и разработке сценического материала тесно связывается с искусством музыки. И в этом его огромное преимущество.

Дело в том, что музыка является одним из самых совершенных искусств в смысле ее воздействия, т.-е. в искусстве создания четких форм, влияющих сами по себе на зрителя. Соотношение музыки живой речи и движений является одной из существеннейших театральных проблем. И поэтому, нужно ждать от работ этой студии больших результатов. В своем опыте первой части или вернее эскизе, задуманной этой студией симфонии „труд“ мы уже можем констатировать любопытные достижения или во всяком случае правильно поставленные практические проблемы в сторону разработки этой существенной стороны театрального материала.

Третьим видом разработки сценического материала, наблюдаемом в пролеткульте является изучение театральных движений, как исключительного средства выражения на сценической площадке. Это то, что обыкновенно принято называть пантомимой, т.-е. театральная задача выражается и оформляется лишь одними движениями. Пантомима часто соединяется с музыкой и часто, именно, то или иное музыкальное произведение ложится в основу «языка телодвижений». Один из опытов подобного рода был проделан первой центральной студией Московского пролеткульта в постановке „марсельезы“. В основу была положена: 1) музыка, написанная Листом и 2) идея борьбы классов: красных и белых. Ритм музыки, мелодия, музыкальная фраза—все это служило своеобразным сценарием по которому строилась пантомима. Здесь, интересно отметить тот факт, что в ней руководящими были массовые коллективные движения. Мимике индивидуальных исполнителей отведено минимальное значение, фабула и смысл пантомимы передавался не индивидуальными переживаниями и их мимикой, а массовыми настроениями. И они передавали фабулу. И они служили средством оформления. Итак, отметим, что здесь средством оформления служит массовое движение.

Четвертый вид—есть одновременное изучение многих сторон сценического материала с тенденцией на его исчерпывающее изучение. Т.-е., иначе говоря, при оформлении в сценическое действие используется не только слово, его тоника, движение и мимика, но и эмоция и конструкция частей пьесы (архитектурный принцип), и декорация, и грим, и костюм, и бутафория, и театральная музыка и пр. Здесь можно указать на два опыта, претендующих на данный способ изучения театрального материала. Это: 1) постановка Плетневской пьесы „Невероятно, но возможно“, 1-й центральной студией Московского пролеткульта и второе „Мексиканец“ на подмостках 1-го рабочего театра. В то время, как в первом опыте, далеко еще не совершенном лишь пунктирно намечался принцип максимального использования разных сторон театрального материала, в «Мексиканце» это достигло уже более ясных очерченных принципов. Особенно удачно в этом смысле нужно считать 2-й акт, где театральный материал использован исчерпывающе. Кроме того и сама конструкция всех частей этого театрального представления является более совершенной, чем в первом опыте. Все представление четко делится на три куска: 1-й акт—революционное подполье; 2-й — боксерская контора—пышный расцвет капиталистического предприятия; и 3-й акт—столкновение в условиях буржуазного мира двух представителей—одного из подполья, другого из „боксерской конторы“. Здесь эта „контора“ символизирует собою цитадель капитализма. Между этими тремя основными кусками, развивающие, между прочим, и фабулу действия (Ривера, принужден достать деньги на оружие боксом), 2 пестрых куска—две интермедии между первым и вторым актом, и между вторым и третьим актом.

Значение и задача этих интермеций еще ярче оттенить всю нелепую шумиху буржуазного мира. И, наконец, все это построение обрамлено черным мраком, из которого рождается и настойчиво движется революция: это пролог и эпилог. В построении каждой отдельной части есть тоже своя строго продуманная закономерность о которой, к сожалению я не могу здесь подробно распространяться.

В данной постановке нужно отметить еще одну сторону, о которой дальше, по другому поводу, мы будем говорить подробнее. Это борьба с театральной традицией внутри театрального действия т.-е. сознательное порывание со штампом установившейся формы. И недаром один из критиков нашего спектакля пишет: „от Джека Лондона ничего не осталось, но зато вырос странный театр, не похожий ни на один из старых реальных или условных театров“ („Коммунист“, орган Ц. К. Р. К. П. Украйны, Харьков, 30 октября 1921 г.). А другой критик называет статью о „Мексиканце“—„художественная победа Пролеткульта“ („Труд“, октябрь, 1920 года). Все это показывает, что

в борьбе с установившимися внутри театра традициями, освященными веками—нам удалось разорвать. А это уже есть шаг вперед, ибо освобождение от традиций дает возможность поисков новых форм для выражения нового содержания. Кроме того, в этом спектакле, верно намечено разрешение проблемы зрителя и актера. Это выражается в применении целого ряда чисто внешних приемов—однако оказывающих свое действие. Это: 1) уничтожение рампы, 2) вынесение части действия на просцениум и в зрительный зал, 3) выходы действующих, где это возможно по смыслу действия из зрительного зала (конец второй интермедии), 4) уничтожение антрактов—впечатление зрителя этим приемом искусственно усиливается и концентрируется на сценическом действии. И наконец, отметим заражающую публику сцену бокса между Риверой и Денни Уордом. Здесь, кроме внешних причин на публику влияет и то, что в этой сцене—кульминационный пункт пьесы, выраженный в бое на ранге представителей двух миров, исключающих друг друга по своей социальной сущности. Между прочим, в своем начальном плане эта сцена боя мыслилась в центре зрительного зала, но после вмешательства пожарной комиссии, не разрешившей построить в зрительном зале площадку, пришлось эту сцену отодвинуть на сцену и просцениум, где естественно, она значительно проигрывает.

Теперь дальше.

Пятым видом изучения театрального материала является экспериментирование театральных оформлений вне обычно театральных условий. Т.-е. театральное действие строится не в обычных специально сделанных для этого зданиях, но сценической площадкой служит напр., площадь или поле, или платформа трамвая или автомобиля и т. п. Я говорю о так называемом «театре под открытым небом». И здесь есть у Пролеткульта некоторый опыт. Я вспоминаю, напр., подобный эксперимент проделанный Московским Пролеткультом 1-го мая 1919 г. Эксперимент, к сожалению, уже достаточно забытый и не исследованный по свежим следам. Решено было вынести сценическое действие на площадь. Были намечены ряд площадей, где студийцы центральной и фронтовых студий должны были изображать инсценированные по первомайскому басни Крылова. Между прочим, были выбраны басни: «Квартет», «Собачья дружба», «Мор зверей», и др., причем, напр., «Квартет» изображал заседание Антанты, где обезьяна была француз, козел—американец, осел—итальянец, „косолапый мишка“—англичанин. Не выбрасывая из написанной Крыловым басни ни одного слова, сценическое действие было построено так, что все слова были глубоко современны и приобретали совсем особый смысл и окраску. Или, напр., басня «Собачья дружба» изображала

двух буржуев, мирно беседующих на дружеские темы, пока чьей то рукой не брошен был мешок с золотом, из за которого они моментально забыв всякую дружбу, вступают друг с другом в ожесточенную драку. Так приблизительно было разработано 6—7 басен. Были сшиты специальные костюмы, напоминавшие не то зверей, не то людей, но во всяком случае оттеняющих характер действующих лиц. Были сделаны походные подмостки — простые козлы и щиты, сбитые из досок. И наконец, пестрые красочные ширмы, которые служили и декорациями и кулисами. Когда студийцы прибыли на Калужскую площадь (Замоскворечье) она была уже полна народу. Ибо заранее было об'явлено в газетах час и место представления. Быстро с шутками и репликами собравшихся на площади, была раскинута пестрая площадка и после вступительного слова оратора о первом мае, началось представление, встреченное публикой с большим интересом. Этот опыт, к сожалению не получил дальнейшего своего развития. А жаль, ибо и первая проба была достаточно поучительна и интересна. Между прочим, здесь следует отметить громадный интерес зрителя к тому, как строится и устраивается сценическая площадка. Ее не в меньшей степени, чем само представление занимало собирание и разборка сценической площадки. Это, между прочим, использовано, но в гораздо меньшей степени в постановке «Мексиканца», когда клоуны устраивают ранг для боя, на глазах публики в начале 3-го акта. Одним словом здесь перед Пролеткультом лежит очень интересная и благодарная задача экспериментирования в направлении к массовому театру. К сожалению, мы совершенно не имеем сведений о подобных опытах. Здесь нужно всемерно использовать и кинематограф, и площадь, и улицу... Здесь еще можно многое искать в принципе. Здесь мы еще очень мало знаем. И теперь последний 6-ой вид, наблюдаемый нами в работе Пролеткульта над изучением отдельных частей театрального материала: это импровизация, как метод всестороннего изучения этого материала. Этот вид театрального творчества был довольно подробно обсуждаем на последнем Всероссийском Театральном Совещании работников Пролеткульта и к материалам этого Совещания я отсылаю интересующихся. Здесь же мы считаем нужным отметить, что этот метод является наиболее совершенным, ибо благодаря ему театральное произведение создается заново и поэтому оно обладает значительными преимуществами. Правда еще, как говорили итальянцы начала XVIII века «здесь заведомо предполагаются актеры талантливые», даже равные друг другу по талантливости, так как все несчастие импровизации заключается в том, что игра лучшего из актеров всецело зависит от игры его партнера; если он находится на сцене с актером, который не умеет точно поймать момент вступления или

прерывает его не во время, то или диалог портится, или живость мысли гасится. Внешности, памяти, голоса, даже чувства недостаточно актеру, который хочет импровизировать,—он не может иметь успеха, если у него нет быстрой и плодотворной фантазии, большой и легкой выразительности, если он не изучил всего того, что необходимо знать». Т.-е. импровизация требует большого сценического мастерства, и в этом, между прочим, я вижу ее истинную театральность. Метод импровизации создает пьесу от начала до конца. Т.-е. актер является и автором, и режиссером, и актером. — Это требует квалифицированного мастерства и художественной смелости. И в пр-те у нас имеется один очень интересный в этом смысле опыт. Замечательно, что он был произведен в провинции. Я говорю об опыте Рыбинского пр-та, сделавшего импровизационным методом целую пьесу «Не ходи». Они сами написали пьесу, они разработали ее в сценических образах, и сами воплотили в конкретные роли. И очень недурно воплотили. Из всех постановок прошедших передо мной в прошлом сезоне импровизационная пьеса Рыбинского Пр-та «Не ходи» оставила на меня и моих товарищей самое благоприятное впечатление. Этими шестью перечисленными мною видами собственно и исчерпывается все изучение театрального материала, по каждому данному конкретному поводу—по мере постановки спектакля, пантомимы и проч. Теперь скажем несколько слов о третьем пункте нашего тезиса. Именно о содержании студийно лабораторной и творческой работы. Такая постановка вопроса театральной методологии была подсказана самою жизнью. Необходимость перейти из замкнутой творческой работы к широкой демонстрации своих достижений, наконец, создание рабочих театров из студийцев, по существу еще плохо владеющих мастерством во всем его об'еме поставили конкретно этот вопрос. И его разрешение зависит, естественно, от степени добросовестности и знаний руководителей теми или иными выступлениями студийцев. Но здесь, на этом с'езде мы должны утвердить этот метод, как подсказанный самою жизнью и обязать, однако обращаться с ним сугубо осторожно. Ибо не нужно закрывать глаз на то, что из творческих коллективов может при неумелом ведении дела наплодиться бесчисленное множество проф-халтур-театриков которые лягут своею тяжестью, лишним балластом на бюджет республики. Здесь нужно широко и сознательно держать курс на практическое соединение студийно-лабораторной и демонстративной работы.

Это может выразиться хотя бы в определенных забронированных от всяких репетиций, ежедневных часах студийной работы— (не менее 3-х часов в день, это минимум) или же в определенном

ясно поставленном методе каждой данной постановки, которая должна рассматриваться скорее как школьная постановка. Здесь метод изучения мастерства меняется в направлении его конкретизации к данной работе. Но пока, что самым лучшим разрешением вопроса, который между прочим так разрешается в 1 рабочем театре центрального комитета—это соединение бронированных часов для студийных занятий и во вторых работа над «школьными» постановками. Теперь, подводя итоги, на основании всего вышесказанного о проделанной театральной работе пролеткульта следует установить:

1) Необходимость каждому театральному коллективу пройти через известный период студийно-лабораторной работы.

Через студию к рабочему театру.

2) Пролеткульт в настоящее время не может зафиксировать ни одного направления его театральных исканий в смысле уже окристаллизованной формы, формально и по существу обязательной для пролеткульта.

Пролеткульт должен искать свою форму во всех направлениях. И чем шире будет поставлен эксперимент, тем лучше.

3) С другой стороны в каждом данном коллективе необходимо установить (найти) то или иное направление, тот или иной метод театрального стремления, ту или иную школу мастерства и дать возможность овладеть этой школой до конца.

От диллетанства и кустарничества к организации планомерного овладения мастерством театра.

4) В целях более организованного строительства театра пр-та следует возложить на отчетно-творческую часть центральной арены пр-та собирание со всех пр-тов и разработку всяких записей, режиссерских замечаний, протоколов, репетиций, отзывов зрителей и печати, фотографических снимков, эскизов, чертежей и прочих материалов, дающих возможность установить путь, по которому шел данный коллектив, в данной постановке. По мере разработки материалов должно широко публиковать результаты всей работы, чтобы была возможность использовать их наиболее широкими пролеткультовскими кругами.

От случайной к научной постановке вопроса.

Все проделанные пролеткультом театральные опыты имеют скрытую или ясно осознаваемую тенденцию к синтезу театральных средств выражения. Так, организуя любое театральное представление, коллектив не пользуется лишь словом, но и движением, и декорацией (правда, часто такой, что лучше бы ее не было), он стремится выразить свои творческие желания, возможно широко используя театральный материал. Но чтобы его действительно использовать надо знать хорошо отдельные составные части нашего материала. Теат-

ральный синтез возможен лишь, при театральном изучении материалов и элементов театра. Обратим здесь внимание на то, что другие самостоятельные роды искусств, как-то: музыка, живопись, архитектура и др. в руках коллектива становятся одной из частей синтетически оформляемого материала. Поэтому, аналитическое изучение материала, т.-е. разложение на отдельные части с целью их овладения всегда предшествует синтезу, т.-е. об'единению, органическому слиянию, отдельных частей. Но синтез не есть механическое сцепление частей. Нет, синтез есть процесс об'единения отдельных материальных частей в совершенно новое материальное целое. Музыкальная последовательность звуков—одно, соединенная с цветовой последовательностью—другое, но если это новое звуко-цветное движение соединяется с движением линий и форм получится новое—третье. Обратим здесь внимание на то положение, что синтезируя материал художник всегда его преодолевает, т.-е. он создает новую материальную фактуру, как бы теперь выразилось. И в самом деле звук есть звук,—цвет есть цвет. Но соединение звука и цвета дает новую небывалую комбинацию—звуко-цвет. И особенно в театре мы часто встречаемся с этой проблемой синтетического преодоления материала. Ибо сами условия творчества на сценической площадке толкают по этому пути. Но повторяю, нужно хорошо знать данный, имеющийся под руками материал и только тогда становится он конкретно-осязаемым, изученным и использованным и только так узнается его истинная реальность, его специфические особенности. Без узнавания этой реальности невозможно синтетическое оформление. Но не имея возможности легко управляться с материалом—творящий не может в этом материале оформить свои образы. Этот материал останется сам по себе. Лишь используя всемерно знакомый материал—может проявиться творческая изобретательность, необходимая для оформления революционной тенденции пролетариата Лишь создавая новые формы, лишь окончательно порывая с традицией, лишь изучая конкретный материал и конструируя его сообразно конкретным задачам—возможно ждать рождения театра пролеткульта. Теперь чтобы еще яснее подчеркнуть мою мысль, что к синтезу материалов возможно перейти только через анализ отдельных частей и сторон этих материалов рассмотрим процесс разучивания музыкальной сонаты для рояля. Исполнение сонаты (напр. на концерте) есть некий синтетический акт, в котором использован целый ряд частных отдельных сторон этого исполнения. Разберемся из чего состоит исполнение сонаты. Во первых, соната состоит из ряда тем и из разработки этих тем, 2) каждая тема и разработка гармонизована известным образом, 3) вся соната разбивается на ряд музыкальных фраз. 4)—каждая фраза должна иметь

свой оттенок исполнения, 5)— соната имеет ряд определенных темпов — allegro, adagio напр., 6)— вся соната проникнута определенным ритмом— нужно найти и осознать этот ритм, 7)—кроме всего этого, соната исполняется на рояле, т.-е. нужно знать в какой последовательности и какими пальцами удобнее всего передать нужную последовательность нот. Итак, исполнителю нужно вначале проанализировать свое исполнение и изучая каждую отдельную сторону, затем уже перейти к выполнению всей сонаты в целом. Также и в театре. Проанализировав данное произведение нужно изучить каждую отдельную сторону материала и только тогда приступить к его синтетическому оформлению. И чем разнообразнее материал, тем труднее синтетический процесс, но за то он даст и наиболее выразительную форму.

Оформляя в конкретном материале те или иные творческие задачи, художник создает типичную „образную" для этой задачи форму. И часто, именно, эта „типичность" определяет степень художественности данной формы. Но для того, чтобы создать это типичное необходима конкретная конструкция тех или иных, выражающих эту типичность материалов. В процессе выбора материала и его комбинационного отбора и слагается тот или иной „образ", тот или иной „тип". Но этой новой комбинации материалов мешают установившиеся традиции. Поэтому, борьба с традиционной формой в театре, является одной из существеннейших задач театра пролеткульта. В старую форму невозможно втиснуть нового содержания. Новое содержание творчески преломленное всегда преодолевает старую форму иначе: по новому, в новых комбинациях подбирает конкретный материал. Маркс говорит: „Традиции всех мертвых поколений кошмаром тяготеют над умами живых. И как раз, когда кажется, что они радикально преобразовывают себя и вещи, совершают нечто еще небывалое, именно в такие эпохи революционного кризиса они боязливо призывают к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, лозунги борьбы, костюмы, чтобы в этом, освященном веками одеянии, на этом заимствованном языке разыгрывать новые пьесы мировой истории". И если такова роль традиций в общественных движениях, то на подмостках театра этот „заимствованный язык" и это „освященное веками одеяние" совершенно не терпимо, и поэтому не дает возможности выявиться новой революционной тенденции. Но, не в новизне во что бы то ни стало, не в помпезности должна сказываться и проявляться борьба с традицией, а в глубоком процессе овладения мастерством, в преодолении техники обработки и композиции на основе данного бытия плюс сознания. Сущность революции и творчества на театре, заключается в конце концов в крушении традиционных форм. Пролетариату в его революционном настроении необходимо раз-

рушить установившийся в капиталистическом обществе фетишизм. Этой задаче прекрасно удовлетворяет революционная комедия. В комедии, где все формально дозволено, где все без исключения подвергается беспощадной бомбадировке смеха, где публика и творческие коллективы подходят к восприятию и оформлению театральной задачи более смело, более непосредственно и более революционно. Комедия дает конкретный повод к свободной творческой критике тех или иных сторон жизни. Комедия требует новых необычных комбинаций театрального материала. Поэтому, комедия должна стать в театре пролеткульта одной из главных задач, которую надлежит разрешить. Комедия, как театральная форма, дошедшая до нас из прошлого, наиболее созвучна пролетариату, она дает большую возможность вложить в нее коммунистическую критику и утверждение; ибо комедия произошла из революционных моментов, пережитых обществом. Комедия родилась в древнюю эпоху и мы ее можем наблюдать в греческих празднествах, она сделалась впоследствии глашательницей политических толков и прений и тем заменяла наши современные журналы и газеты. Жизнь древних проходила большей частью вне дома, каждый гражданин принимал какое-нибудь участие в делах и был обязан являться на форум, этот перевес публичной жизни у греков над частной—придавал театру еще более силы и весу. Трагедия была необходима, как религиозное празднество; комедия, как средство судить о ходе дел в республике. Как правительство Греции относилось к театру и в частности, к комедии мы можем видеть из следующего случая. Это было еще в очень древнюю эпоху; в эпоху Солона.

Солон, как говорит Плутарх, принадлежал к тем подвижным натурам, которые ищут постоянных занятий и развлечений. Под старость он старался всем услаждать себя, то музыкой, то сытным и вкусным столом; однажды он пошел взглянуть на Фесписа, который, как все поэты древности, сам играл; по окончании представления Солон подозвал поэта к себе и спросил его, не стыдно ли ему лгать при всех (Шла комедия). Феспис отвечал ему, что в этом нет ничего дурного потому, что этого требует игра. Тогда Солон, сильно ударив о землю палкою, которую держал в руке, воскликнул: „Да, хваля и одобряя такие игры, где лгут с ведома, кто может поручиться, что эта ложь не войдет умышленно в наши учреждения и самые дела“. И игры, с их комедийными началами были запрещены. Как часто к сожалению, еще и теперь мы слышим рассуждения о „фальшивых темах“ и т. п., сильно напоминающие это филистерское рассуждение греческого мудреца. Но самого блестящего расцвета достигла комедия в творениях Аристофана. Его комедия была полна критики и насмешки над окружающей его жизнью. Его комедия была трибуналом,

куда на суд и высмеяние приводился и Архонд и философ, и поэт, и простой гражданин; она нападала и поражала не только пороки, но и самые лица, выводя на сцену маски, похожие на тех людей, которых поэт желал осмеять. Известна его смелая выходка против всесильного Клеона, которого Аристофан осмеял в своей комедии „Всадники". При постановке этой комедии никто из актеров не хотел взять на себя исполнение роли Клеона—из страха подвергнуться его опале. И не только никто не хотел играть, но даже мастера боялись сделать комическую маску, нужную для этой роли. Тогда Аристофан сам выступил на сцене и блестяще сыграл Клеона. Это повело за собою сильные гонения со стороны правительства. Сперва было запрещено выводить на сцену архонтов, знатных людей, наконец из комедии была изгнана всякая личность. Начали строго преследовать на кого либо похожие маски и поэты, опасаясь подпасть под осуждения, ввели в употребление безобразные маски и аллегорические лица. Еще один пример: Эвполис, живший в V-м веке до Р. Х., был принужден служить на море за смелые выходки в комедиях. Он был отдан в военную службу, по приказанию Альцибиада, бывшего в то время начальником флота, и подвергавшегося не раз смелой критике в комедиях Эвполиса. Все это нам показывает, как комедия еще и в глубокой древности в силу своей характерной формы давала огромный простор критике, окружающих несовершенств жизни. И замечательно, что тем самым ничто другое, как комедия, наиболее правдиво и верно отображала окружающую жизнь греков. Когда Дионисий, тиран Сиракузский, желал узнать образ правления Афин, то Платон послал ему комедии Аристофана, ибо греческая жизнь изображена этим поэтом яркими красками.

И если бы мы могли здесь заняться детальным анализом истории комедии, мы убедились бы, что комедия всегда служила революционирующим началом в жизни общества. Вспомним еще знаменитую итальянскую комедию (commedia dell'arte), которая стала в резкую оппозицию к господствовавшей тогда политической власти в церкви, и подверглась проклятию и преследованиям этой самой церкви. И в руках пролетариата комедия должна стать могучим орудием борьбы с капиталистическим обществом. Своим острым смехом она будет методически разрушать все основания, на которых держится этот мир торгашей и спекулянтов, этот мир, проникнутый до мозга костей товарным фетишизмом.

Комедия требует смелости, мастерства и критики: ибо она бичует ложь и требует правды. „Главная задача актеров заключается в том, чтобы ясно показать, что нельзя отдаляться от правды. Правда,

правда и правда!“,—вот лозунг одного из блестящих теоретиков итальянской комедии Луиджи Риккобони.

В комедии менее всего имеют место индивидуалистические тенденции, ее интересует личность не как сама личность, но как проявление того или иного общественного недостатка. В то время как в драме все сосредоточено на личных переживаниях, в комедии эти индивидуалистические тенденции менее всего имеют место.

Итак, отделавшись от индивидуализма через комедию, отчеканив и выпрямив ее, как революционную форму, заложив в ней основы коллективизма—пр-т перейдет к революционной драме. Ибо только творчески прокритиковав старые фетиши и со смехом откинув их далеко от себя, пролетариат, освобожденный от „кошмарных“ традиций прошлого сможет перейти к дальнейшим театральным задачам.

Но, разрушая капиталистический мир не во имя просто разрушения, а создавая на его место новый мир новых общественных форм, отбрасывая фетишизм старого, пролетариат имеет своею целью создание новых социальных взаимоотношений. И об этих новых отношениях должен говорить театр пролеткульта. Он должен на своей сценической площадке нарисовать жизнь другого, грядущего, совершенного человеческого общества, где человек не будет угнетать и эксплоатировать другого человека, но где гармония высоко развитых личностей утвердит конкретно принцип коллективизма. Театр пр-та должен конкретизировать в своих представлениях жизнь в грядущую эпоху социализма. Но и не только жизнь на земле,—жизнь существ подобных человеку на других планетах должна стать предметом театральных сюжетов. Взаимоотношения людей земли и людей с других планет, одним словом тысячи проблем, встающих перед пролетариатом должны искать своего разрешения на сценической площадке пр-та. Указывая зрителю лучшую жизнь театр пр-та несомненно будет служить общим коммунистическим целям. Оформление на театре целей к которым идет пролетариат, выполняющий великую возложенную на него историческую задачу, является одним из конкретных и ясных путей, по которому должен идти театр пр-та со стороны своего сюжетного материала. И здесь, театр подает руку науке: разрешение вопросов будущего общества тесно связано с общественными науками и в частности, историческим монизмом и марксистским пониманием истории. Научные построения и выводы астрономии, биологии, антипологии, математики и прочих наук служат конкретным материалом для построения театральных гипотез о будущем человечестве. Сюда же должны войти постановки, трактующие вопросы быта, семьи, политико-экономических, производственно-индустриальных и психологических отношений. При чем последние имеют тенденцию разрешения

вопроса в духе коллективизма на основах научного марксизма. Быт прошлого интересен пролетариату постольку, поскольку в нем заложены тенденции к будущему быту вне классового общества. Быт будущего постольку, поскольку он реализует ту же основную коммунистическую тенденцию в конкретно-оформленных художественных образах. Пр-ту не за чем заниматься психологическим ковырянием (предоставим это капиталистическому индивидуалистическому театру), но его будет интересовать отношение каждой данной личности к данному общественному бытию, ее отношение к коллективу. Личность, отрицающая капиталистический мир, личность мечтающая о другом мире, не похожем на окружающий ее мир, как напр., такие личности, как Томас Мор, или Роберт Оуэн или Сен-Симон, или Фурье, или Рамо Кампанелла, или как Маркс, или как тысячи неизвестных нам угнетенных рабов Египта, создававших своими руками их могучую культуру. Или десятки тысяч Английских и Силезских ткачей, протестовавших против насилия развивающегося капитализма. Все эти сюжеты и темы глубоко близкие и интересные рабочему классу. И мимо них да не пройдет театр Пролеткульта. Но, семейно-индивидуалистические тенденции, которыми полны все пьесы эпохи нам близкой и знакомой должны быть отброшены театром пролеткульта и заменены взаимоотношением личности и коллектива, как части целого. И уж если брать из прошлого, то нам в десятки тысяч раз ближе Мольер с его блестящей и смелой критикой, окружавшей его жизни, чем какой-нибудь Андреев или Арцыбашев окончательно запутавшиеся в психологических тонкостях своих героев.

Заканчивая свой доклад, я должен еще несколько остановиться на самом процессе создания художественных театральных представлений. И здесь нам необходимо признание и утверждение уже обсуждавшихся на прошлом Всероссийском С'езде методов, применяя которые мы должны иметь в виду не только организацию тех или иных театральных форм, но организацию и развитие сознания участников, создающих эти формы, не только путем воздействия театральной формой, но и в самом процессе создания этой формы. Мы должны принять все меры к тому, чтобы творческий путь создания театрального представления развивал бы личность всех спутников по этому пути. Нужно чтобы участники постановки до начала работ и по окончании работ отличались друг от друга. Чтобы к концу работ они были бы более развитыми художниками, гражданами и коммунистами. Чтобы творческий путь спаял крепкими узами товарищеского сотрудничества весь коллектив. Одним словом, курс на гармоническую личность в творческом театральном коллективе необходимо не только экспериментировать, но и конкретно утверждать. Поэтому естественно,

что театральная работа пролеткульта должна идти в глубь, а не в ширь. Пусть пролеткульт будет иметь лучше один театр, но театр гармонически развитых творцов, чем двадцать театральных организаций, культивирующих любительщину и кустарничество.

По докладу ведутся продолжительные прения и в результате их принимается, с небольшими дополнениями, предложенная тов. Смышляевым резолюция.

Работа секции изобразительных искусств.

Составляется президиум и заслушивается доклад тов. Трайнина:

„Пролеткульт и его задачи в изобразительном искусстве".

Товарищи! Поскольку мы говорим о направлениях в изобразительном искусстве: о формах, стиле и содержании—мы, как марксисты, всегда их ставим в зависимость от экономики данной эпохи, ибо последняя, по нашему убеждению, кладет отпечаток на общественную идеологию и на искусство данной эпохи.

Это положение сказывается на протяжении всей истории изобразительных искусств. Греческое, например, искусство было, как известно, теснейшим образом связано с религией древних эллинов. Но эта религия была продуктом человеческой фантазии, которая имела глубокие корни в экономике той эпохи. И по мере того, как развивалась эта экономика, Олимп обогащался все новыми богами, воспетыми, как вы знаете, греческим искусством. То же самое можно отметить и в римском искусстве. Несмотря на то, что последнее многое унаследовало от греческого искусства, оно все-же выявило и свой стиль, который отражал идеологию и экономику той эпохи. Римские триумфальные арки, все эти Колизеи и форумы—все это отражает империалистический характер древнего Рима, гордившегося своими завоеваниями и отражавшего их в своем искусстве.

Точно также это отражается и в эпоху расцвета христианства. Последнее, как известно, явилось как реакционная идеология в сравнении с теми социальными идеями, которые еще раньше проявлялись среди пролетариата и рабов Рима

(восстание гладиаторов и т. д.). В противовес им христианство требовало смирения и это отразилось на искусстве, пример: архитектура. Все эти темные храмы, почти не пропускавшие света как бы напоминали человеку, что он должен забыть все земное и смириться перед определенной догмой, перешагнуть которую он не смеет, ибо это считается грехом... Тут уже не место свободной человеческой фантазии, которая, как например в древней Греции, сама создавала богов! Это обстоятельство было причиной тому, что христианская эпоха, вплоть до 14 века, ознаменовалась падением искусств. Отчасти, это об'ясняется и тем еще, что до этого периода народы кочевали и находились в постоянном переселении, а это обстоятельство, понятно, не способствует развитию искусств. Последнее снова поднялось лишь тогда, когда народы начали оседать, приниматься за ремесла, организовываться в государства, когда человеческая фантазия и мысль выявили стремление вырваться из оков религии, когда человеческий разум, который в свое время руководил мыслителями и художниками древней Греции, снова выступил как руководящий фактор, об'явив борьбу косной христианской догме. Эта эпоха известная под названием „гуманизма" и „возрождения" кладет отпечаток на все искусство последующего периода.

Рафаэль, Леонардо-да-Винчи и Микель-Анджело—эти три столпа той эпохи вложили в свое творчество достаточное количество чисто земной, человеческой философии и чувства.

Начиная с этого периода искусство снова становится земным и служит не только христианскому богу, по ту сторону которого человек не имел права заглянуть. Искусство, в дальнейшем своем развитии, начинает заглядывать во все углы жизни, проливает свет в картинах, способствует науке („Урок анатомии"—Рембрандта).

Товарищи! Можно привести еще много примеров из дальнейшего развития искусства и в связи как с экономическими факторами соответствующей эпохи, так и с ее идеологией. Я считаю, что этих примеров достаточно, ибо наша главная тема это не история развития искусства, а „роль пролетариата в изобразительном искусстве, как в буржуазном окружении, так и на пути его освобождения и строительства новой коммунистической жизни".

Вы знаете, что представители различных направлений зародившихся в буржуазном строе имеют часто поползновение становиться на пролетарские рельсы и называть себя „про-

летарскими“ или „революционными“. Небез‘интересно поэтому проследить их зарождение, чтоб выяснить их общность с идеалами пролетариата.

Вы знаете, что буржуазия, которая сама была когда-то революционной, после всех ее побед начала застывать, и находясь в таком развитии проповедывала, что установленный ею строй „есть самый разумный“. Она воевала против всех новых идей зарождавшихся как протест против обозначившейся „идейной спячки“. Искусство должно было воспевать победу буржуазии, ее славу, украшать ее покой и досуг и помогать выколачиванию барышей.

Как это обозначилось в изобразительном искусстве—вы знаете. Оно разделилось на „чистое“ и „прикладное“.

„Чистое“—это искусство Академии, строившей свои принципы на изучении старого классического искусства, которому она стремилась подражать, приноравливаясь в то же время к мещанским вкусам буржуазно-капиталистического мира.

„Прикладное“—это искусство приспособленное к потребностям капиталистического производства, основанного на конкуренции и приспособленного к удовлетворению вкусов капиталистического рынка и широкого потребителя.

Искусство таким образом загонялось в идейный тупик, где оно топталось на одном месте не видя выхода вперед. Для художника наступила своего рода „проза жизни“, из которой наиболее смелые стремились вырваться. Но вырываясь они оставались все-же верными основным принципам буржуазной идеологии, стремясь воплотить последнюю в новые формы... Та социальная борьба, которая, зарождалась уже в буржуазном обществе, имевшая своим представителем пролетариат—была им чужда. Между тем старые перепевы на старый лад их уже не удовлетворяли и они стремились придумать новые формы, в которых старая проза стала бы красочней и ярче. Художник начал стремиться к солнцу, к красочности, он все свое внимание начал уделять свету, как об‘единяющему фактору и ему подчинять содержание. Сюжеты выявленные в картинах освобождались от индивидуальной характеристики, от литературности и психологичности. Из картины вынималась „душа“ ради красочных и световых эффектов. Несомненно, что эти смельчаки (импрессионисты и неоимпрессионисты), внесли много нового в смысле искания новых форм, в которых выявлялся протест против старой рутины академии. Картины просветлели, но этим самым изобразительное искусство было

толкнуто по пути исключительной „живописности", становилось самоцелью. Эта тенденция все развиваясь, убивала в конец темперамент художника и заставляла последнего вместо содержания соблюдать формальную сторону живописи—точное разложение цветов, дошедшее до того, что они как самоцель, начали подвергаться научному анализу.

Наука, как известно, все крошит, разбирает и анализирует. В соответствии с этим художник начал „схематично" собирать на картине предметы путем их геометрического распланирования, искать их глубину и об'ем (кубисты). Пространственная перспектива академиков заменялась тут конструированием и анализом светотени.

Но все это было лишь живописными методами в сравнении с футуризмом, который в своем зачатке претендовал на новое мировозрение.

Основа футуризма—динамизм. Причем динамизм, воспринимающийся, как нечто фатальное. Социальная подкладка этого динамизма и машинизма сделавшая наши чувства более быстрыми и нервными—им чужда. Тут уж то, что принято называть „душой" окончательно устранено, ибо по мнению идеологов футуризма „человек—есть лишь часть машины". Неудивительно поэтому, что один из главных родоначальников футуризма—Маринетти проповедует лишь силу, как движущий фактор динамики и поскольку это относится к практической жизни—презрение к слабым (к женщине, например; отсюда же ненависть к социалистам уравнительные идеи которых считаются признаком слабости, война ради войны и т. д.). Их динамизм—это песнопение капиталистическому размаху—аналогия последнего.

Ясно, что с точки зрения пролетариата—футуризм чуждая ему идеология. Ибо сознательному авангарду пролетариата ясно, что машина и динамизм, как результат развития техники, разделили общество на классы со свойственной их социальному укладу „душой". Каждый из этих классов начал воспринимать мир различно и меньше всего пролетариат являлся слепым механизмом в процессе развития техники и сопутствовавшей ей динамики.

Живописные попытки футуристов заключались в том, что они сажали зрителя в центре картины и от него по всем направлениям запечатлевали движения, которые приводились к синтетическому единству на картине. Так как, нельзя выявить все окружающие зрителя предметы, то давались лишь

начальные и конечные формы и в этой обстановке, зритель становился частью картины (или механизма) без всякой с его стороны логики, воли и чувства.

Футуризм - фаталистический, индивидуалистический ничего общего не имеет с коллективистическими взглядами пролетариата, строющего свои принципы на опыте, логике и разуме.

Пролетарская идеология отбрасывает всякие фетиши и догмы. Идеал пролетариата—коммунизм—есть строй освобожденного труда. Труд и усовершенствование его—вот факторы, которые привлекут к себе все внимание пролетариата по мере его освобождения из капиталистических пут. Искусство приемлется пролетариатом, как неот'емлемый элемент в организации производства и эстетизирования жизни в целом.

Перед пролетариатом в области изобразительных искусств стоят следующие задачи.

Одна, которая может быть названа как программа минимум—это путем изобразительных искусств отражать все моменты своей борьбы, весь накопляемый им опыт и, наконец, служить агитационным способом для укрепления всех революционных завоеваний путем плакатов, афиш и т. д.

Другая задача более грандиозная и основная, дающая новое направление тому, что принято было называть „Изобразительным искусством".

Искусство до сих пор служило религии, романтизму и т. д., иногда лишь „отражало" труд (Люс, Менье и др.), но почти не принимало участие в труде, если не считать кустарничество мастеров средневековья и то „прикладное" искусство, которое, как уж раньше было сказано, находилось в зависимости от мещанских, чаще всего пошлых вкусов обывателя. Теперь же искусство должно стать неот'емлемой частью производства—этого фактора, определяющего все общественные взаимоотношения.

Пролетариат, становясь хозяином должен перестроить всю жизнь. Ему предстоит строить новые здания, новое крупное и мелкое производство. Он повсюду внесет ту целесообразность и рациональность, которые свойственны ему, как хозяину, стремящемуся к собиранию и утилитарному использованию предметов, в противовес тому разделению на различные конкурирующие виды, какое было до сих пор.

Если раньше материалы приспособлялись к вкусам отдельных меценатов (в мраморе, фарфоре, бронзе и т. д.), к вкусам широкого потребительского рынка (в производстве предметов

широкого потребления), или к минимальному удовлетворению эстетических потребностей широкого потребителя в виде имитации (гипсовые фигуры и т. д.), то пролетариату предстоит во всем этом внести целесообразность использования материалов. Знание материала явится обязательным для каждого художника, который должен будет принять участие в производстве наравне со слесарем, столяром и т. д.

Вся красота производства старых мастеров заключалась именно в таком союзе искусства с производством и пролетариат, любящий жизнь, борящийся сейчас не только из за желудочных интересов, но видящий также в коммунизме— строй новой жизненной красоты и гармонии — желает пропитать всю жизнь и ее творчество искусством и красотой, эстетизировать все окружающее.

Эта роль будущего художника предопределяет развитие изобразительных искусств и ясно, что от плоскостной станковой живописи мы будем переходить к об'емно-конструктивному искусству, поскольку перед нами будут предметы— об'емы.

Но мы не догматики. И искусственно не декретируем никаких новых форм, ибо считаем, что эти новые формы сами вытекут из труда и производства, обвеянных пролетарской идеологией и из материалов с которыми художнику придется работать.

Наша зависимость искусства от производства также не имеет ничего общего ни с эстето-филантропическим отношением к искусству Штиглицев и Строгановых, ни с идеализмом Марриса.

Наше понимание перехода от плоскостной изобразительности к об'емно-конструктивным формам не имеет ничего общего с абстрактно-конструктивным искусством кубо-футуристов, ибо оно будет основано на рационалистическом содержании, которое пролетариат внесет в жизнь всем своим творчеством.

Внесение искусства в жизнь станет в будущем возможным, только при наличии большого количества новых художников спаянных с идеей пролетариата. Воспитание их—является сейчас задачей Пролеткульта, причем занятия с ними должны заключаться в изучении и организации конструктивных и выразительных свойств материалов (краски, материи, камни, металлы), при посредстве станковых форм, как лабораторного метода.

Нужно также еще раз подчеркнуть, что те же станковые формы должны быть использованы и сейчас и в будущем с целью агитации и пропаганды (плакат, афиши, рекламы и т. д.).

Исходя из всего сказанного предлагается следующая программа занятий; выработанная на Всероссийском совещании Изо Пролеткультов:

Программа занятий.

1-я часть.

А. Первая ступень студий Изо должна быть творческой лабораторией по работе над художественными материалами и обязательна для всех студийцев.

В. Вторая ступень распадается на три подгруппы по выбору:

1) Производственная мастерская, по возможности, при соответственном заводе.

2) Изобразительная мастерская с отделениями:

а) плакатным (с включением работ над вывесками и знаменами).

б) книжным (гравюры, печатное дело).

3) Сценическая мастерская (архитектурная, живописная, скульптурная и костюмная организация сценического действия).

2-я часть.

Первая ступень (лабораторная станковая работа по выработке мастерства) должна строиться на следующих принципах:

I. Категорически отвергается копирование старых образцов гипсов, картин и т. п. как отмерший реально-академический метод.

II. Категорически отвергается натурализм, как пассивное родство, противоречащее активно-творческим задачам Пролеткульта (вне вопроса о художественных течениях: реализм, символизм и т. д.).

III. В основу кладется конструктивно-выразительная организация материалов по следующему плану:

А. Предметы общия для всех циклов:

1. Общественные науки,
2. Общеобразовательные науки,
3. Технология материалов,
4. История художественных форм с точки зрения историко-материалистической.

5. Изучение художественных элементов (цвет, форма, композиция, фактура, об'ем и т. д.).

6. Свободные темы.

Б. Первый цикл:

1. Изучение натюр морт., как наиболее простой подход к живописи:

Рисование и живопись: { а) готовые натюр-морты (комбинированные материалы), б) самостоятельное конструирование натюр-мортов.

2. Перспектива (прямая и обратная, линейная, свето-теневая и цветовая).

В. Второй цикл:

1. Изучение форм органического мира:

Рисование и живопись: { а) головы человека, б) животных (с натуры и на память).

2. Натюр морт:

а) живопись,

б) рельеф,

в) контр-рельеф.

3. Перспектива.

4. Черчение.

Г. Третий цикл:

(Продолжение органических форм).

1. Фигуры человека (рисование и живопись).

2. Фигуры человека (рисование и живопись).

3. Конструирование пейзажа городского и свободного.

4. Сравнительная анатомия (по данным естествознания и механики).

5. Проэкционное черчение.

Д. Четвертый цикл:

1. Живопись сложных форм.

2. Портрет (фигура и натюр-морт. и т. д.).

3. Группа.

4. Свободная композиция.

IV. Вышеупомянутый план предполагает включение пролетар. сюжетов (заводы, рабочие, массовые революционные этюды и т. п) на протяжении всех 4-х циклов, по задачам на свободные темы (см. пункт

I, A, 6), а систематическую работу над ним с 3 цикла (городской пейзаж, свободная композиция и т. д.).

V. Начиная со 2-го цикла план предусматривает постепенную коллективизацию творчества (коллективное конструирование натюрмортов, контр-рельефов и т. д).

VI. Параллельно с прохождением курса студийцы, достигшие определенного мастерства, ведут работу в студиях второй ступени (плакатное, декоративно-сценическое, фресковое, производственное и иллюстрационно-книжное творчество).

VII. Соответственно с планом по живописи и рисованию и соответственно с высказанными выше положениями курсы графики и скульптуры конструируются следующим образом:

А. Графика.

1 ц. Основы гравюры.
Гравюра, как оригинальное художественное мастерство
а) Гравюра по линолеуму (черная)
б) Гравюра по металлу (сухая игла).

2 ц. а) Гравюра по дереву (черная).
б) Офорт (травление по металлу).
в) Гравюра по металлу (резец).

3 ц. а) Литография.
б) Цветная гравюра и цветной офорт.
в) Прочие виды графики (диаграммы и т. д).

4 ц. Книга и ее украшение, как синтетическое целое.

Б. Скульптура.

1 ц. 1. Глина.
а) Голова человека.
б) Основы формовки отлива в гипсе.
в) Скульптура натюр-морт.

2. Рисование.

2 ц. 1. Фигура человека.
а) Глина.
б) Перевод фигуры с глины на камень и дерево, работа с пунктиром.
в) Натюр морт.

2. Рисование.

3 ц. 1. Фигура человека и животных:
а) в глине.
б) в камне.
в) в дереве.
2. Отливка в бронзе.
3. Основы монументальной скульптуры (в сочетании с архитектурой и живописью).

4 ц. 1. Группа различных фигур:
Глина.
Камень и дерево.
Дерево и металл.
2 Конструирование сложных форм (металл, стекло, бетон и т. п.).
3. Основы монументальной скульптуры.

Примечание. Программа расчитана минимум на 4 года, но может соответственно с местными задачами изменяться и индивидуализироваться.

1—а) Работа студий Изо должна вестись при одновременном осознании творческого процесса:

а) Коллективное обсуждение зрительного воздействия форм, линий, силуэтов, плоскостей, цветов, света, об'емов и их комбинаций, т.-е. рельефов и т. п. на психику коллектива и масс.

б) Коллективный анализ этого воздействия с его различными проявлениями и закрепление его в конструктивно-выразительных построениях материалов.

1—б) Практическая работа должна строго сочетаться с научным анализом конструктивных материалов.

1—в) Для этого необходима организация научных кружков, диспутов, бесед, лекций и издание всех научных и художественных достижений.

1—г) Совещание считает необходимым максимальное развитие организационной и производственно-творческой художественной самодеятельности студийцев в направлении твердой идеологической пролетарской выдержки.

3-я часть.

I. Весь план, разработанный во 2 части, предлагается, как опытно-показательная инструкция.

II. Для более детальной разработки ее в согласии с духом и практическими задачами пролетарского движения, необходимо соз-

дание при ЦК научно-теоретической лаборатории по формам и методам изобразительного мастерства.

III. Лаборатория должна явиться секцией общего техникума по всем видам искусств.

IV. Задачами лаборатории являются:

1. Научная работа.
2. Экспериментальная работа.
3. Организация, просмотр и критика пролетарских Изо.
4. Инструктирование и инспектирование Изо.
5. Устройство и отбор выставок.
6. Разработка проблем художественного синтеза и связи искусства с жизнью (проблема пролетарского быта).
7. Практическая проверка буржуазного искусства.
8. Издательство.
9. Согласование искусства с высшими формами техники.
10. Связь с производственными институтами.

IV—а. Научная работа лаборатории при ЦК и научных кружков Пролеткультов должна заключаться в следующем:

А. Разработка идеологических и материально-конструктивных проблем пролетарского искусства.

Б. Изучение технологии материалов.

В. Изучение физиологического воздействия материалов на восприятие во времени и пространстве.

Г. Исторический анализ конструктивных форм, как в области искусства, так и в области материальной культуры вообще.

V. Имея в виду, что современное экономическое положение не позволяет наладить производственные мастерские, совещание, однако, считает безусловно необходимым привлечение достигших определенного мастерства студийцев к работе над организацией пролетарского быта (окрашивание мебели, утвари, тканей и т. п.), при наличии соответственных материальных возможностей.

VI. Совещание решительно не допускает кустарно-халтурного подхода к этому делу, выражающегося в привлечении к нему необученных товарищей и в безсистемных вылазках в область буржуазного прикладнического украшательства.

VII. Совещание считает возможной художественную организацию быта лишь при наличии мастерства и знакомства с организуемыми материалами.

VIII. Полагая, что в сценическом и книжном деле уже сейчас возможно проникновение синтетического искусства в жизнь, Сове-

щание настаивает на тесном контакте Изо с Лито и Тео, который должен заключаться:

1) Организационно:

а) во вхождении представителя Изо—студийцев в коллегии Лито.

б) в организации театральных постановок совместными силами Изо, Лито и Тео.

2) Художественно:

а) в обязательном участии Изо во всех изданиях Пролеткульта..

б) в участии студийцев Изо на репетиционных занятиях театральных студий (этюды, обсуждение и т. п.).

IX. В виду невозможности для мелких Пролеткультов больших достижений, Совещание считает необходимым организацию в крупных центрах центральных, окружных мастерских, в которые должны подбираться наиболее способные индустриальные рабочие при наличии у них соответствующей подготовки.

Примечание: мастерские могут подразделяться также, как указано в первой части (см. п. XII).

В целях пролеткультовского идейного практического единения и научно-художественного обмена коллективов Изо мастерских иногородних Пр-тов, Совещание считает обязательным использовать летние м-цы в об'единенной научно-творческой работе с устройством за городом общей колонии, общего интерната и мастерских в избранных по соглашению местах.

Работа музыкальной секции.

После выбора президиума заслушивается доклад тов. Демьянова:

„О методах и плане работ в музыкально-хоровых студиях Пролеткульта“.

Демьянов.—Обстоятельства времени и условия работы Пролеткульта выдвигают вопрос о пересмотре плана музыкальной работы **Музо.**

1-й Всероссийский С'езд Пролеткульта в своей музыкальной секции наметил три линии работы Музо: культурно-творческая, научно-техническая и культурно-просветительная. Но задачи культурно-просветительной работы—лекционно-концертная деятельность Музо — я

научно-техническая научные исследования вопросов музыкального искусства, вопросы изобретения нового типа музыкальных инструментов и т. п. создали параллелизм работы Музо Пролеткульта с работой Моно, Главполитпросвета с одной стороны и вновь возникшим при Музо Академического Центра Г. И. М. Н.—с другой. А 3-х летняя культурно-творческая студийная работа выдвинула вопрос приведения в систему накопившихся за этот период методологических положений и приемов музыкально-студийной работы Музо и постановки на основе их научно - методологической работы Пролеткульта.

Создавшееся положение заставляет решительно признать необходимость концентрации всей работы по культурно-творческой линии, отодвинув глубоко назад культурно-просветительную и научно-изыскательную работу.

Реорганизация студий по планам, намеченным Всероссийским Совещанием Музо Пролеткульта и ведение в них музыкально-творческой работы на основе методологических положений и программ, выявившихся в результате 3-х летней работы,—вот задачи культурно-творческой работы, которая целиком сосредоточивается и развертывается в центральных и районных музыкально - хоровых студиях, где студийцы выявляют свои творческие силы во всех видах музыкального искусства.

В плане культурно творческой работы лежит также задача музыкального образования пролетарских масс. Но это музыкальное образование не должно пониматься, как только овладение технической игрой на инструментах, пения, что присуще старой школе, характерной чертой которой является—увлечение техникой и полное пренебрежение к культурно - воспитательному и общественному значению музыки. Школа ушла от истинной и единственной цели музыкального образования —самой музыки, выявляющей свое лицо и душу в художественных творениях лучших музыкантов прошлого и нашего времени.

Она обратилась в мастерскую механического производства разного рода техников-музыкантов.

Исходя в строительстве музыкальной работы Пролеткульта из горького опыта старой школы, мы должны признать, что музыкальное образование есть художественно-воспитательная работа.

Музыкальные дисциплины, вошедшие в план нашей работы это сосуды, которые должны быть наполнены художественным музыкальным содержанием, способным зажечь душу и ум ученика огнем творчества, а не засушить и даже совершенно убить творческую потенцию души механичностью преподавания их принципов.

Эта механичность вызовет только чувство отвращения ко всем сольфеджио теории музыки, гармонии и т. д, представленным, как

сводка сухих правил, совершенно заслоняющих самую музыку. Музыкальные дисциплины — только средство для пробуждения музыкального сознания; путь к познанию музыкального искусства и тайн его творчества. Ученик же не заранее штампованный материал, годный для производства из него пианиста, певца и т. д., а живая личность, носящая в себе целый ряд различных способностей и запас творческих сил, к раскрытию и развитию которых мы должны стремиться, об'единяя их в одно органически целое через музыкальное искусство. Но, этот взгляд на характер и цели работы Музо заставляет заявить о необходимости органической связи студийной работы с работой Клуба, об'единяющего в себе обще-художественную студийную и социально-воспитательную работу, где каждый студиец, осознает себя, и может применить свои способности в том или ином виде искусства.

Раз мы далеки от узкой специализации в игре на инструментах, далеки от целей подготовки профессионалов для будничной, механической, чисто внешней работы, то мы должны признать, что наша основная цель—создание кадра начальных пролетарских музыкантов-инструкторов. Дело новой музыкальной культуры, нового воспитания лишь тогда найдет творческие пути, когда сотни молодых работников, воспитанных Пролеткультом, возьмут в свои руки это дело среди подростающих поколений пролетариата.

В этих целях мы должны строить свои студии сообразно следующим планам.

Районная студия, как 1-я ступень, имея перед собой первоначальную задачу обще-организационного характера—собирание и организация фабрично-заводского пролетариата вокруг музыкального искусства, создавая из него музыкально-творческие коллективы, дающие возможность выявления и отдельным творческим личностям из пролетариата,—районная студия в конечном результате своей музыкально-воспитательной работы имеет целью выявление кадра пролеткультовских инструкторов-педагогов, способных повести по вышеизложенному плану работу по хоровому классу в районных студиях, по прохождении курса Центральной Студии.

Районная студия концентрирует и развертывает музыкальную работу **всецело в хоровом классе**, широко обобщая основы музыкальных дисциплин, как органически вытекающих из самого музыкального творчества, сущность которого раскрывается в художественных произведениях из непосредственного исполнения хоровым ансамблем.

Народная песня, как продукт непосредственного музыкального творчества народа, лишенного всякой искусственности и приобретенного школой мастерства, необыкновенно ярко раскрывает органичность основ музыкальных дисциплин с самим творчеством, почему и

является первоначальным и главным материалом музыкально-воспитательной работы.

Лишенная отражений, специфичности разного рода школ и направлений музыкального творчества современной культуры, таящей в себе элементы нездоровой, чисто личной изысканности, тривиальности, достаточно отравивших музыкальное сознание и художественный вкус пролетариата,—народная песня является целебным источником, могущим оздоровить и пробудить творческий дух пролетариата, вызвав его на выражение своих чувств и мыслей в звуках музыкальной фразы, мелодии, почему и вводится в общий план работы студий опыт сочинения мелодии, подписывание подголоска к данной мелодии.

Инструментальные классы (скрипка, фортепиано, виолончель, дух. инстр.), расходясь по радиусам от хорового класса, как его ответвления, вбирают в себя наиболее музыкально развитых и осознавших себя, после предварительной годовой работы в хоровом классе.

Центральная Студия, как II-я ступень продолжает ту же работу райстудий, но в сторону развития более углубленного, специального усвоения музыкального искусства, стремясь к воспитанию художника-музыканта, соединяющего в себе и педагога по хоровому или инструментальному классам и артиста-исполнителя (певца, пианиста скрипача и т. д.).

Весь план занятий Ц. С. распадается на 5 курсов.

Во главе угла стоит хоровой класс (хоровое пение), преследующий вышеуказанные задачи, совершенному достижению коих содействуют специальные классы: по постановке голоса, декламации, ритмике, пластике, драматизации.

Музыкальная грамота, изучаемая на основе установленных принципов, выделяется из хорового в специальный класс сольфеджио в связи (в порядке постепенности) с теорией, контрапунктом, гармонией, как выросшей из контрапункта.

Дальнейшее развитие и практическое применение знаний и навыков, усвоенных в классах хорового пения и музыкальной грамоты, развертывается в дирижерском классе в связи с методикой хорового пения, параллельно с которым развивается работа и класса чтения партитур.

Инструментальные классы (фортепиано, скрипка, виолончель, дух. инстр.) преследуя цели и специального изучения игры на инструментах, координируют свою работу с классом чтения партитур, создавая разного рода ансамбли и применяя их в классах чтения партитур, а также вокального ансамбля и народной песни.

В целях общекультурного развития в план работ Ц. С. введены и лекции по аккустике, анатомии, истории искусств и истории музыки.

Все знания и навыки, полученные в том или ином классе, всегда должны быть применяемы в любом классе студии, органически сливаясь, в порядке творческой работы, в одно целое в классе **музыкального синтеза**.

Констатируя в студиях Пролеткульта наличие среди взрослых рабочих группы детей рабочих, считаем необходимым (хотя бы в виде опыта, где это возможно) —выделить их в особые детские студии 2-х ступенного типа по плану, представленному в докладе т. Алмазова на Всероссийском Совещании Музо Пролеткульта.

Итак, художественно-воспитательная работа Музо Пролеткульта, как работа культурно-творческая, целиком сосредоточивается в хоровом классе, в котором синтетически об'единяются все музыкальные дисциплины, усваиваемые на художественных образцах музыкального творчества.

Это основное, отправное положение методической работы Пролеткульта.

I. **Пение по слуху** 2-х, 3-х и 4-х голосных произведений народно-песенного склада и индивидуально-художественного творчества является первоначально-организационным моментом, преследующим музыкально-воспитательные цели в смысле развития восприятия, музыкальной памяти, чувств мелодии и ритма.

Работа в указанном направлении начинается предварительным проигрыванием изучаемого образца, являющегося в гармонически целом виде, в целях восприятия произведения, как художественно-ритмической формы и развития чуткости слуха каждой партии и мелодии своего голоса и ее отношение к другим голосам хора.

Восприятие мелодии своего голоса происходит по фразам и даже мотивам, путем неуклонного проведения анализа между мелодически и ритмически сходными элементами произведения, выявляя это сходство через освобождение от усложняющих фигуральных изменений.

Постепенное нанизывание элементов произведения раскрывает логичность музыкальной мысли и органичность музыкального произведения.

И, наконец, многократное слушание и мысленное пропевание изучаемого как в его элементах (фраза, предложение), так и в целом виде, способствует окончательному закреплению в музыкальной памяти изучаемого произведения.

Таковы основные положения техники усвоения произведения по слуху.

II. Как продукт (результат) художественного творчества, музыкальное произведение **всегда** требует соблюдения условий красоты передачи при своем исполнении.

Активное участие, с первых шагов, в исполнении музыкальных произведений при помощи своего природного инструмента—голоса, выдвигает требование, в целях достижения художественности исполнения, умения владеть голосом. Но чтобы уметь пользоваться своим голосом, как и всяким музыкальным инструментом, надо знать его устройство и законы образования музыкального звука при помощи его.

Поэтому, изучение голосового аппарата, его резонаторов и дыхания—непосредственно лежит в учебном плане нашей музыкально-образовательной работы, при чем практическое овладение голосовым аппаратом происходит в хоре, а также в классе постановки голоса и сольного пения (как в специальном классе Ц. С.).

Работа с хором, как комбинацией 4-х разнородных по своим тембрам, силе и об'ему инструментов,—преследует следующие цели: во 1-х—выравнивание каждого вида инструмента—голоса по тембру, силе и об'ему; во 2-х—достижение равновесия в комбинации всех 4-х видов по направлениям тех же 3-х свойств каждого,—тембра, силы и об'ема. Через применение мелодических и гармонических вокальных упражнений на гласные, при условии соблюдения правильного дыхания и ясности произношения, достигаются указанные цели. С этого начинается и художественная работа. Красивый по тембру, силе и протяженности звук есть явление не только физического, но и художественного порядка, всегда благотворно действующее и на воспитание слуха. Потому, умение воспроизводить музыкальный звук голосом, с определенным художественно исполненным нюансом,—служит признаком развития художественного чувства.

III. Дальнейшее развитие художественного чувства происходит в работе по достижению **музыкальной выразительности** в хоровом пении. Здесь, работа заключается в музыкальном разборе произведения со стороны формы и установлении законов фразировки.

Мы видели, что хор, поющий со слуха, усваивая произведение по его элементам, занят всецело мелодическим и гармоническим содержанием произведения, не усложняя свою работу конкретизацией элементов, им изучаемых, в отношении определения. И только, связав их в одно целое, придя к грубому воспроизведению произведения в отношении точности интонации исполнения,—в целях устремления к художественной передаче его, переходит к ритмическому анализу, через который начинает ясно вырисовываться перед ним динамика произведения, т.-е. взаимоотношение частей целого по силе звуковой выразительности и развиваться чувство главного и частного в музы-

кальном произведении. Благодаря этому постепенно растущее художественное чувство начинает требовать более рельефного выделения при исполнении главного, чем и достигается художественность исполнения, т.-е. музыкальная выразительность.

Развитие чувства и сознания фразы, как органического слияния разнообразно-чередующихся звуков, об'единенных одной мыслью, одним настроением, и сцепления фраз, как мыслей и настроений в одной целой художественной форме произведения, выявляющего одну единую музыкальную идею—дает основу для усвоения деталей художественного исполнения в целях музыкальной выразительности, т.-е. то, что называют фразировкой.

Ритмическая структура фразы, как соотношение тяжелых и легких звуковых моментов, определенность их появления и исчезновения, звуковое воплощение (красота звучания и звуковая краска) фразы, долженствующее вполне отвечать характеру настроения ее (т.-е. прозрачный, легкий тембр для фразы легкой, парящей и тяжелый, напряженный тембр для фразы драматического, гнетущего содержания и т. п.), нюансировка фразы, ярко отвечающая ее внутренней выразительности, ясная в своей простоте и натуральности, логичная и гармоничная в своем развитии—вот законы музыкально-художественной фразировки.

IV. Вокальная музыка, как синтез слова и звука, и музыка, как искусство движения и столкновения чувств, требует в стремлении к идеалу художественного исполнения также **декламационной выразительности и драматической выразительности**.

Работа по декламационной выразительности состоит в анализе связи текста и мелодии и в проведении аналогии между словом и мотивом, как совпадение ударений грамматических и логических с сильными долями метра и ритма. Ясность и верность произношения, выявление смысла текста и отражение его в музыке—положения, обусловливающие декламационную выразительность—приобретаются путем декламации и разбора текста изучаемого музыкального произведения.

Слово, сопровождающее человека во все моменты его жизни и служащее ему для выражения настроений и переживаний, как обыденного, так и высшего порядка, может быть в своих изобразительно-декламационных формах и средством для развития способности пережить в себе те или иные настроения, извне являющиеся представлению человека. А эта способность пережить настроение и чувство художественного произведения при его исполнении—есть одно из условий художественности исполнения.

Хор, как художественно-творческий коллектив. выражает музыкальное произведение не только внешней передачей форм его, но и внутренней экспрессией настроений, чувств произведения, внешне выявляя ее перед слушателем в своей мимике, пластике и, наконец, движении.

Применение хоровой декламации, как средства выявления настроений произведения и развития способности пережить их при исполнении, выражая в мимике, пластико-ритмическом движении, как созвучное данному переживанию устремление, положение тела,—есть метод, способствующий достижению **драматической выразительности** в указанных направлениях.

Введение элементов движения в хоровое исполнение музыкальных произведений происходит в работе по драматизации произведения по принципам импровизации, когда ритм музыки, как элемент воли и жизни (движения), проникая через мимическую и пластическую выразительность в психику исполнителя, вызывает движения, способствующие данному музыкальному переживанию, координируя их в единый образ музыкально-художественного сценического воплощения.

Вот пути и методы поставленной задачи на Всероссийском Совещании—перехода от хора к хорее, как воплощению музыкальных образов в пластике, жесте, движении в процессе свободной музыкальной и сценической импровизации.

V. Учебно-образовательная работа, заключающаяся в приобретении навыков и знаний по музыкальной грамоте, как единой дисциплине, синтетически об'единившей в себе и практическое воспроизведение (голосом) музыкальных звуков и их отношений и теоретический анализ их взаимоотношений в направлениях ритма, мелодии, гармонии и ритмических форм,—неразрывно связана с хоровым классом, художественный материал которого и является об'ектом для развития учащегося в этом направлении.

Музыкальная грамотность преследует цели развития способности воспроизводить и воспринимать музыкальные звуки в отношении их свойств—высоты, длительности, силы и тембра, в порядке изучения каковых и развертывается преподавание, что и устанавливает неразрывную связь с работой по хору.

Основа музыки—лад и ясно, что он должен быть первым об'ектом усвоения, а не ряд простых звуков, как гаммы «До», изучение которой только закрепощает слух в их пределе. Трудность восприятия учащимся, после усвоения гаммы „До", новых рядов с тождественными построениями, транспонированных звуков —ярко доказывает наше мнение.

Изучение же лада независимо (предварительно) от его абсолютной высоты в разных плоскостях звучания дается легко и безболезненно, раскрывая самую сущность отношений звуков по высоте в постепенном развитии чувства диатоники лада и каждой отдельной ступени его.

Изучение интервалов происходит на основе лада, как отношение ступеней его. Усвоение интервалов идет в порядке гармонических призвуков, обертонов и унтертонов—октава, как отношение I и VIII ст. лада, затем квинта I и V и, наконец, кварта, как отношение I и IV ст. лада и как обращение квинты. Развитие способности пропеть ступени лада, сохраняя их построение от любой его ступени до одноименной вверх и вниз, приводит к установлению общности интервальных отношений, усвоенных интервалов между всеми остальными ступенями лада, что значительно упрощает восприятие их на ступенях лада, как совершенно аналогичных.

Переходя к гармонической основе лада, приступаем к изучению терций. усвоение которых дается легко, благодаря естественности восприятия и построения трезвучия на основе лада. Демонстрация контраста звучания трезвучий мажорного и минорного ладов выявляет характер звучания б. и м. 3. Путем применения обращений интервалов, после терции, как ее обращение, усваивается секста. И, наконец, диссонирующие интервалы—секунда, как диатоника лада, и септима, как обращение секунды и характерный признак звучания 7 акк. Эти же интервалы в дальнейшем усваиваются и как отношения ступеней лада, т. е. изучение интервалов на ступенях лада.

Подбор художественного материала, с присутствием того или иного изучаемого интервала, примененного в характерной для него форме, способствует укреплению в памяти слуха его звучания, путем наведения на него через ассоциацию, возникающей от прочно лежащей в музыкальной памяти художественной фразы.

Укрепив и развив чувство лада и отношения его ступеней, независимо от их абсолютной высоты, переходим к изучению рядов музыкальных звуков лада, с названиями как гамм, упражняясь в их настроении от определенного звука той или иной высоты.

Путем анализа установив звукоряд (тональность), лежащий в основе того или иного музыкально-художественного произведения, приступаем к чтению его с нот, упражнение в коем должно развиваться на систематически подобранном художественно-песенном материале.

VI. Попутно с усвоением лада идет развитие чувства **длительностей и их отношений**, по принципу последовательного сопоставления длительностей, как определенных долей (обозначенных условно, как 1/1, 1/2, 1/4 и т. д.).

Усваивая понятие доли, как основной единицы размера, выражающегося в равномерном чередовании тяжелых и легких долей, переходить к развитию чувства дробности долей (ритма) на две равные части, на четыре, на три и т. д., независимо от нотного изображения их.

Следующие упражнения ритмического характера способствуют достижению поставленной цели:

1) Отбивание ладонями равномерного чередования равных долей, обозначая голосом (счетом раз-два) время их длительности.

2) Одновременное отбивание ногами под счет голоса равных долей и руками дробность каждой доли.

3) Пропевание голосом равных долей в отношении того или иного интервала при одновременном отбивании руками или ногами дробности их и наоборот.

4) Пропевание голосом в пределах известного ряда звуков, независимо от их абсолютной высоты дробности каждой доли при одновременном отбивании руками чередования равных долей.

5) Отстукивание руками ритма (дробность каждой доли) прослушанной или пропетой по слуху мелодической фразы, при одновременном отбивании ногами или обозначая счетом голоса чередование равных долей.

6) Обозначение взмахами руки чередования равных долей при одновременном пропевании голосом долей в дробном виде и т. д.

Такого рода ритмические упражнения всецело лежат в инициативе преподавателя.

Не изучение нотных знаков, обозначающих длительность звука (как четверть, восьмая и т. д.), а изучение одного из свойств звука длительности и ритмических и метрических комбинаций из ряда длительностей является нашей задачей.

VII. Наличие при музыкальной работе чисто художественного материала, стремление к совершенному исполнению его, без сомнения, создает нормальную обстановку для **развития музыкального слуха**,

Отсутствие всего, что может раздражать, утомлять и притуплять слух, т.-е. некрасивый по тембру, неточный по интонации звук, неопределенность, дряблость ритма, безсмысленность фразировки, ложность нюансировки, сухой, механический, мелодический материал, гармонически не сопровождаемый—должно являться основным принципом в работе по воспитанию и развитию музыкального слуха.

В этой работе необходимо разграничить две деятельности музыкального слуха—деятельность **внешнего слуха**, стремящуюся к вос-

произведению реальных звуков извне и деятельность **внутреннего слуха**, как мысленное представление звука, музыкальной фразы и т. п., возникающих в памяти или как зрительное впечатление от нотного письма.

Воспитание внешнего слуха, как система, непосредственно вытекает из работы по музыкально-художественному развитию в поставленной задаче хорового класса—музыкальная выразительность, а также из учебно-образовательной работы по усвоению музыкальной грамотности через лад.

Там, как и здесь, вся работа идет по направлениям развития чувства звуковой краски (тембра), нюансировки, интонации, опирающейся на выработанные до некоторой степени первые два чувства элементов художественности, восприятие интервалов в порядке гармонических призвуков и на основе лада, чувство живого, определенного ритма, художественной фразировки,—где каждое упражнение для слуха имеет цельную художественную форму, мелодия которого, обоснованная гармоническим сопровождением, ясна и естественна для восприятия.

Здесь работа заключается в развитии способности различать отдельные звуки, звукоряд, лад, определять интервальные отношения медленно исполненной мелодии, повторить голосом проигранную мелодию, записать исполняемую мелодию, записать на память мелодию, раньше заученную.

Пение в хоре по партитурам сильно способствует развитию слуха, следя по ним за голосами других партий.

Мы должны заявить, что в основу нашей работы по воспитанию музыкального слуха вполне может быть положена система Майкапара, изложенная им, в его труде «Музыкальный слух«, как система, принципы и вытекающие из них методы которой, безусловно, отвечают нашему представлению подобной работы. Потому в основу работы по развитию внутреннего слуха возмем систему, изложенную в следующих положениях:

1. Порядок распределения звукового материала для упражнений в развитии внутреннего слуха должен итти от менее сложного к более сложному, причем более сложным следует признавать прежде всего то, что базируется на более сложных гармониях; затем все то, что сложнее в смысле ритма, мелодических контуров и контрапунктических сплетений.

Отсюда ясно, что наипростейшим является внутреннее представление отдельного, изолированного звука. Из различных интервалов, могущих быть между двумя чередующимися звуками, легче всего себе представить шаг внутренне на октаву вверх или вниз, затем на квинту и т. д. Далее мелодические отрывки, под которыми чув-

ствуется прочная и примитивная гармоническая основа, представить себе легче, нежели отрывки более запутанные в смысле этой основы. Одновременное сочетание двух звуков представить себе легче, чем трех, четырех. Из таких одновременных сочетаний менее сложны те, которые базируются на более простых аккордовых сочетаниях.

Соединения между собой созвучий и аккордов тем легче для внутреннего представления, чем менее сложны лежащие в их основе или представляемые ими гармонические соединения. Наконец, контрапунктические сочетания для внутреннего слуха тем легче, чем число одновременно сочетаемых голосов меньше и чем каждая из одновременно сочетаемых мелодий проще и легче по своим контурам и чем проще и ясней гармоническая база, скрытая в контрапунктическом сочетании.

2. В фокусе всей системы должно быть гармоническое представление. Внутреннему представлению гармоний и гармонических сочетаний должно быть уделяемо наибольшее внимание. Только от его систематического развития, зависит легкость и прочность внутреннего представления всех других элементов.

3. Педагогическая система развития внутреннего слуха должна долгое время опираться на предварительно даваемые внешнему слуху звуковые ощущения. Начать надо, например, с того, что берется на фортепиано какой-нибудь звук, выдерживается с педалью в течение 4-х медленных четвертей; затем делается пауза в целый такт, по прошествии которой нужно строго ритмично внутренне возобновить на самом начале 3-го такта воспринятый звук, заставляя его тянуться во внутреннем представлении так же точно 4 четверти; далее сделать опять целую паузу и вслед за ней взять этот же звук голосом; наконец, на расстоянии такой же целой паузы взять тот же звук для проверки на фортепиано. (Такие же упражнения для внутреннего представления интервалов). Следующая стадия упражнений для того же отдела интервалов состоит в том, что на фортепиано дается только первый звук, а следующий, в связи с первым, должен быть отыскан самостоятельно в одном чистом внутреннем представлении (порядок тот же, что и выше).

4. Кроме реальных звуковых ощущений, служащих, таким образом, временной опорой и материалом для работы внутреннего слуха, педагогическая система должна долгое время широко пользоваться нотным письмом (как зрительным впечатлением). Поэтому, переходя к гармоническим комбинациям, к сложным мелодическим рисункам и т. д.; и даже в самом начале при упражнениях более элементарных следует, записавши четко весь материал упражнения, по этой записи

сыграть отрывок на фортепиано и по ней же по прошествии паузы внутренне представить себе записанное.

Работу нашу по изучению игры на инструментах базируем мы на следующей основной предпосылке:

Всякого возраста пролетарию, обладающему нормальными руками и элементарным музыкальным слухом, способным различать звуки по высоте и тембру, обеспечено успешное занятие игрой на музыкальном инструменте, если осознанное внутреннее побуждение влечет его к этому делу.

Чувство ритма, динамики, формы, а также музыкальная память— все это способности не только музыкальные, но общие, приобретаемые каждым в той или иной мере в результате всего жизненного опыта его. Музыка же эти последние способности может разсматривать как способности собственно музыкальные лишь условно и тогда, когда сумеет она легчайшим и кратчайшим путем связать их в единое творчески целое.

Основываясь на вышеизложенной предпосылке, в инструментальных классах **Музо** проводятся следующие методические положения:

1) Так как рабочие с детских лет знакомятся с трудовыми процессами различных производств и тем самым вырабатывают наиболее совершенные мускульные приемы, то этот фактор мы рекомендуем нашим работникам, руководителям как отправную точку в занятиях по овладеванию техникой игры на музыкальных инструментах.

Другими словами, об'яснение приемов игры на музыкальных инструментах необходимо находить в приемах того производства, которое данный учащийся рабочий наиболее совершенно практически изучил и, прилагая эти приемы к новому делу, надлежит немедленно начинать практическую музыкально-художественную работу, оставляя пока в стороне все лишние теоретические введения, так например.; приступая к извлечению из инструмента одного, двух звуков, совершенно не нужно об'яснять всей фортепианной клавитуры, названий всех нот, строения гаммы и т. д. В начале необходимо лишь указать на слуховую разность тона и полутона, как элементов лада. Успех будет тем значительнее, чем менее преподаватель будет задаваться целью, что бы то ни было развивать и чем более с'умеет он применить наличие навыка и способности ученика и с помощью их сделает работу легкой и вместе с тем цельной и законченной в каждом этапе ее.

2) Трудное и легкое—понятия чуждые правильной педагогической системе. Мы стремимся избавить учащегося от значительных затруднений, для чего работу по изучению игры на инструментах предлагаем вести так, чтобы все новое (трудное) входило лишь самой кру-

ницей в старое (легкое), уже хорошо усвоенное. Необходимое многократное повторение какого-либо изучаемого в данный момент приема осуществляется не механическим долблением все одного и того же материала, способного лишь утомлять внимание и слух учащегося, а через прохождение многочисленного и разнообразного материала, долженствующего все время поддерживать внимание и живой интерес учащегося.

3) Постижение учащимся приемов игры должно быть настолько совершенным и для него естественным, чтобы уже с первых шагов мог он воспринимать логику исполняемого им музыкального построения и настолько ярко, чтобы и слушатель посторонний мог это ясно почувствовать. Другими словами, все должно быть исполняемо (и изучаемо) с соблюдением элементарных требований хорошей звучности и правильных ритмических и динамических оттенков.

Это требование одинаково относится, как к пьесе, так и к этюду или упражнению; достижение успеха в вышепоставленном задании возможно через самое широкое с первых шагов применение осмысленного чтения хотя бы самых коротких отрывков лучших произведений музыкального искусства. Здесь, мы должны заметить, что решительно не рекомендуем заучивание наизусть плохого в художественном отношении материала (что делает старая школа), так как заучивание наизусть плохого в художественном отношении материала не только не развивает памяти и слуха, но, напротив, засаривает и память и слух, и в целом, притупляет все способности учащегося.

Только постоянное осмысленное чтение скоро приведет учащегося к самораспознаванию наиболее ценных художественных произведений и, останавливая чаще на них свой интерес и внимание, само собой, учащийся будет уметь исполнять наизусть то, что стоит этого.

4) Придавая исключительно большое значение коллективному началу в постижении музыкального искусства, как началу, дисциплинирующему все стороны музыкальных и иных способностей учащихся и, вместе с тем, как началу, необходимому для деятельного участия в исполнении высших форм музыкального искусства (сонат, трио, квартет, симфонии, оратории, и т. п.). В музыкально-хоровых студиях Московского Пролеткульта с первых шагов обучения, применяются всякого рода и вида совместные исполнения.

В этих совместных исполнениях наши студийцы научаются оценивать значение и место каждого голоса, инструмента и получают те навыки, которые в позднейшем должны их сделать настоящими художниками—мастерами ансамбля. На высшей ступени этих достижений рисуется нам возможность коллективных попыток к стройному музыкально-художественному творчеству.

5. Все учащиеся наших студий необходимо должны получать самое широкое знакомство с разнообразной музыкальной литературой. Скрипач, домрач, пианист или виолончелист так же хорошо должны быть знакомы с литературой вокальной (хоровой или сольной), как вокалист (хоровик или солист)—с литературой инструментальной.

Классы разнообразнейших совместных исполнений должны служить к пробуждению в учащихся интереса к самостоятельным работам по изучению музыкальной литературы.

Теперь я хочу набросать здесь, несколько мыслей, касающихся общего значения постановки наших инструментальных классов.

В студиях Московского Пролеткульта изучаются фортепиано, скрипка, альт, виолончель, духовые и народные инструменты (домры, гусли).

Фортепиано—обязательный инструмент для всех студийцев. Универсальное, музыкально-культурное значение этого инструмента не представляет необходимости об этом распространяться. Что же касается скрипки, виолончели и духовых инструментов (о народных инструментах будет особая речь), то эти инструменты приучила нас старая школа рассматривать, как предмет специализации для лиц, посвятивших себя тому или другому из них.

Хотя каждый интересовавшийся биографией значительных музыкантов старого времени знает, что большинство из них самым ближайшим образом знакомы были с двумя, тремя и даже со многими инструментами, часто владея ими весьма совершенно, однако, этот факт как-бы забывается позднейшими деятелями музыкального воспитания и теперь, например, уже довольно трудно встретить пианиста, прилично владеющего скрипкой (обратное, по причине обязательности изучения фортепиано встречается довольно часто) или певца, знакомого с каким-либо духовым инструментом. А между тем, как для пианиста скрипка может послужить могучим подсобным воспитывающим художественным (и техническим) фактором, так и певец, играя на духовом инструменте, нашел бы не мало ценного, поучительного для главного предмета своего изучения. Итак, мы указываем на необходимость изучения нашими студийцами не одного лишь фортепиано, но и какого-либо из смычковых струнных инструментов, а также по возможности, и одного из духовых. (Возможность устанавливается, исходя из состояния здоровья и количества времени, посвящаемого музыкальным занятиям).

Условия момента и наличия преподавательских сил не позволяют пока провести это задание полностью в жизнь, но и теперь уже мы имеем студийцев, обучающихся одновременно игре на инструментах: фортепиано, духовом, скрипке и домре, причем наш опыт показал,

что успешности изучения каждого из инструментов содействуют все остальные изучаемые.

На основании вышесказанного мы предложили бы принять к руководству для студий Пролеткультов следующие положения:

В целях наиболее всестороннего музыкального развития будущих пролетарских инструментов признать необходимым для всех студийцев музыкально-хоровых студий изучение, кроме фортепиано, еще какого-либо из смычковых инструментов и, по возможности, одного из духовых—медных или деревянных.

Теперь приведу я здесь несколько методических положений по игре на фортепиано, которые выведены из нашего почти трехгодичного опыта.

1) Ученик последовательно изучает извлечение от одного до пяти звуков на белых клавишах, причем совершенно нет необходимости держаться в звукоряде С, Д, Е, Ф, Г,—пусть ученик извлекает пятинотные звукоряды от любой из белых клавиш. При этом он должен не теоретически знать, что от „ми“ до „фа“ и от „си“ до „до“ полутоны, а различать их по слуху.

2) Когда изложенное выше усвоено, т.-е. когда ученик может резво и звучно исполнять пять последовательно вверх или вниз идущих звуков, тогда приступаем мы к извлечению звуков, как с изменениями в ритме, так и с изменениями в порядке их.

Все построения теперь должны быть логичны с точки зрения формы и, мало того, по возможности интересны и красивы по содержанию. Новые интервальные отношения (терции, кварты, квинты) изучаются прежде всего слухом и затем уже анализируются и закрепляются сознанием.

3) Далее, с изучением всего звукоряда мажорного лада и его обращений (так назыв. церковных ладов), работа должна сводиться к исполнению многочисленных мелодических построений, по преимуществу полифонического склада, которые всегда будут поддерживать полное внимание учащегося, как к самому музыкальному материалу, так и к техническим приемам его воспроизведения.

Свобода и независимость рук в самых простейших двухголосных построениях должны дать учащемуся одновременно и физическое и эстетическое наслаждение полифонией, которая и должна быть положена в основу современного музыкального воспитания. Немецкая трафаретная гомофония, заполняющая фортепианные школы, должна быть избегаема, как несоответствующая художественным запросам нашего времени.

Выполнение вышеизложенных немногих положений должно дать такие результаты, что уже через полгода от начала занятий учащийся

сможет с полным сознанием и вкусом исполнять простейшие из прелюдий Баха.

Между прочим, для осуществления новых подходов в указанном направлении должно отчасти послужить „Практическое пособие по игре на фортепиано“, созданное групой инструкторов Московского Пролеткульта и имеющее выйти в свет, в зависимости от условий Госиздата.

Музыкальная грамота (если начинающему игру на инструменте она была еще совершенно незнакома), постигается без участия тетрадок и карандашей в процессе са́мой практической работы и в об‘еме, не превышающем последнюю.

Все упражнения должны быть осмысленными с точки зрения формы и возможного содержания и постоянно варьируемы в целях разнообразия и поддержания постоянного интереса и внимания учащегося. **В занятиях музыкой не должна быть забываема музыка.**

Огромный вред приносит делу музыкального воспитания излишняя детализация преподавательских указаний, я говорю про черкание нот всякими знаками,—пусть ученик всегда сам находит наиболее подходящее из известных ему приемов для нового предложенного ему преподавателем задания. Особенности характеров и вкусов разных учащихся не только не должны быть настойчиво сглаживаемы преподавателем, а напротив должны повести к возможно большей свободе, как в усвоении самых технических приемов, так и в трактовке изучаемого музыкального материала.

Так называемые позиции (аппликатуры) проходятся в порядке последовательного сдвига руки по направлению от головки инструмента к подставке, т е. I-я, II-я. III-я, IV-я и т. д, причем изучению первой позиции посвящается едва-ли менее года, так как уже в пределах I-й позиции необходимо овладеть в совершенстве интонацией различных отношений всех тональностей, а также основными приемами смычка, как и различными соединениями их.

Последовательное изучение гамм начинается не ранее, чем отлично усвоено учащимся чередование тонов и полутонов и различных комбинаций, как элементов лада. Преждевременное, необеспеченное чистой интонацией, изучение гамм не только не приносит никакой пользы, но настолько губит дело, что часто способнейшие ученики бросают занятия музыкой, не имея возможности выносить безсмысленности своих фальшивых гамм.

Теперь я позволю себе остановить Ваше внимание на значение для Пролеткультов надлежаще поставленного дела изучения народных инструментов.

Необходимо отметить факт неясного, сбивчивого отношения к народным инструментам со стороны музыкантов академического толка. Художественно-эстетический подход последних, избалованных более совершенными современными инструментами, чаще всего вызывает отрицательное, ко всем без различия народным инструментам, отношение, а между тем некоторые из них, наиболее совершенные, по звучности и строю (как мандолины и особенно домры), должны быть признаны могучим средством к скорейшему и легчайшему распространению основ музыкальной культуры в широких трудовых массах. Трехгодичный опыт постановки классов домр в студиях Московского Пролеткульта дал огромные достижения в направлении художественного развития изучающих это дело студийцев и их рабочих аудиторий, благодаря исполнению оркестрами и более мелкими ансамблями домрачей в большинстве случаев высоко-художественной, русской и общеевропейской литературы. Но это еще не все. Значение народных инструментов квинтового строя становится особенно ценным, когда видишь в какой степени они содействуют углублению первоначально иногда весьма слабо выраженного интереса к музыке и в дальнейшем почти каждого студийца приводят к настойчивой мысли изучать тот или иной инструмент из так называемых симфонических. На эту последнюю сторону вопроса я обращаю особое внимание присутствующих товарищей.

Далее, я должен решительно отметить, что предпочитаю видеть в классе скрипки, виолончели и т. д. ученика, занимавшегося в течение того или иного периода на домре, чем ученика-скрипача, калеченного год или два каким-либо рутинером-учителем старой школы. У первого, домрача, всегда найдем незасоренный слух (на хорошей домре трудно фальшиво играть) и здоровую нервную систему, так как постижение техники игры на этом инструменте протекает при всяком руководстве без особых затруднений, тогда как второй, скрипач, придет в класс с засоренным слухом, калекой, неврастеником, полный робости и сомнений и нужно иногда бывает потратить немало труда и времени, чтобы вернуть учащемуся его природные данные.

Итак, при нашей бедности культурными силами, при совершенно ничтожном количестве мало-мальски хотя-бы только честных педагогов музыкантов, необходимо более внимательно отнестись к народным инструментам, через посредство которых скорее создадим мы нужных пролетариату революционных работников музыкальной культуры.

Заканчивая доклад, я хочу наметить, —какие же формы пролетарского творчества вырисовываются из него...

Во-первых, исполнение музыкальных произведений в коллективных формах, как-то: хор, оркестр, камерные и вокальные ансамбли в

индивидуальное исполнение певца, скрипача и т. д., выявленного коллективной работой.

Во-вторых, сознание, нахождение, приобретение навыков и методов по педагогике и их развитие в процессе студийной работы, где и выявляется надежда настоящей пролеткультовской работы—творец-инструктор и, в третьих, импровизация, возникающая, как свободное проявление творческих сил в процессе работы по драматизации, искусству места (гармонической гимнастике) и хоре, где сначала выявляется творчество сценическое, а в дальнейшем при содействии классов музыкальной грамоты и музыкального синтеза—и творчество музыкальное.

После прений и детального обсуждения методов и плана работ музыкально-хоровых студий, по докладу принимается резолюция, предложенная тов. Демьяновым.

Организационная секция.

В президиум выбираются т.т. Файдыш, Никитин, Додонова.

Секцией обсуждались следующие вопросы: 1. Взаимоотношения а) с Главполитпросветом, б) с Профсоюзами и 2. Устав фабрично-заводского Пролеткульта. *)

5-й день.

Продолжается заседание Организационной секции. Обсуждаются вопросы: 1. Поправка к уставу Пролеткульта—предложенная тов. Игнатовым. 2. Отношение Пролеткульта к национальным меньшинствам, живущим в Р. С. Ф. С. Р. При чем, по этому вопросу заслушивается доклад тов. Озоль.

Ведение Пролеткультовской работы среди национальных меньшинств.

Тов. Озоль. Я ограничусь лишь кратким изложением того положения, которое так или иначе нужно будет осуществить Всероссийскому Пролеткульту среди пролетариата национальных меньшинств. Вопросу ведения пролеткультовской работы

*) Принятые постановления напечатаны в резолюциях с'езда.

среди национальных меньшинств нужно было бы посвятить целый с'езд, а несколько минут, но к сожалению, 4 года существует Всероссийский Пролеткульт, а мы только сейчас сможем, хотя и в кратком виде сказать; что же в конце концов мы должны делать среди пролетариата национальных меньшинств. Дело в том, что мы сейчас живем в таком государстве, где всякая нация, даже самая отсталая имеет самостоятельное право на экономическое, политическое и, главным образом, культурное развитие, но господствующим классом является русский пролетариат в своем большинстве. И понятно, что он задает тон всему движению, всему течению пролетарской революции. Это вполне естественно. По русскому пролетариату равняется и пролетариат национальных меньшинств. Хотя, бывали случаи, когда напр., Еврейский пролетариат, Польши и Латвии составляли исключение, но так или иначе это не нарушало общего плана нашей работы, в области коммунистического строительства. Конечно, тут нельзя говорить, товарищи, о каком то национализме, хотя в каком нибудь понятии, потому, что пролетарский класс, интернационален; среди нас нет никаких национальных тенденций и поэтому мы ставим только вопрос о языке. Был бы единый язык, международный пролетариат говорил бы на нем и составлял бы из себя одно целое. Он и сейчас составляет одно целое, но сейчас бывают недоразумения из за языка.

Прежде чем коснуться этого вопроса, позвольте несколько слов сказать о культурном состоянии пролетариата национальных меньшинств РСФСР. Революция раскрепостила население бывшей Российской Империи, исключая Литвы, Латвии, Польши и Финляндии, которые являются самостоятельными государствами. Программа РКП, также как и конституция Советского государства предусматривает всем национальностям право самостоятельного и свободного развития. Каждая национальность может выявлять свои способности в спецефическом для себя виде, конечно, не идя в разрез с общими принципами коммунистического строительства. Октябрьская революция в лице Советской власти установила девиз: Россия для пролетариата и это не пустая фраза, так как мы видим, что Советское правительство, в лице народного комиссариата по иностранным делам, ведет активную борьбу и предоставляет убежище нашим товарищам в Советской Республике, которые подвергаются всяким нападениям со стороны буржуазного правительства. Это самый главный симптом нашего интерна-

ционализма, главное доказательство того, что у нас нет национализма.

Мозаичность и разнообразие населения нашего социалистического отечества поставили перед Всероссийским Пролеткультом задачи, которые нам приходиться разрешить. Конечно, мы не можем говорить о таких национальностях, как напр.: самоеды, якуты, которые не имеют пролетариата, также не можем говорить о киргизах, о башкирах. Правда, в работе центр. комит. была попытка создания групп пролеткульта среди киргизов, но это недоразумение, потому, что никакой пролеткультовской работы там вести нельзя. Мы должны вести пролеткультовскую работу, только среди поляков, эстонцев, евреев и финнов. За 4 года существования Всероссийского Пролеткульта работа в нем велась и ведется на русском языке, а пролетариат национальн. меньшинств в этой работе участвует частично. Была попытка создать пролеткульт среди евреев. Главным тормозом вовлечения пролетариата национальных меньшинств в работу пролеткульта, является незнание русского языка, неорганизованность, безсистемность культурно-просветительной работы, а также отсутствие материальных средств. Я думаю, что у нас не встретится принципиальных разногласий по тому вопросу, что Всероссийский Пролеткульт должен вести работу среди национальных меньшинств, которые за эти 4 года стояли в стороне. Основными задачами пролеткульта среди пролетариата национальных меньшинств должны быть следующие. В первое время работа того органа, который будет впоследствии создан в центре и на местах, должна носить пропагандистский и организационный характер. Все должно переводиться на язык пролетариата национальных меньшинств и обратно. Необходимо издание листовок, брошюр и бюллетеней на языке национальных меньшинств.

В Москве и других городах, при клубах учреждены национальные секции. Работа национальных секций ведется главным образом в области литературной, театральной, пения и декламации. Я не вижу надобности создавать специальный орган, который бы вел всю работу среди пролетариата национальных меньшинств и вел бы на иностранных языках. Также я не вижу необходимости создавать секции в области литературы, театра, пения, дикламации. Я сам принимаю кое-какое участие в области литературы, но товарищи, не знают моих произведений, потому, что они остаются на моем языке. Среди латышского пролетариата есть много талантливых писателей,

которые творят, но произведения их остаются среди этого пролетариата. Условия творчества русского пролетарского писателя и латышского различны. Если, русский пролетарский писатель не может как следует поставить дело своего существования и творчества, то латышск. писатель в этом отношении находится в еще худших условиях и нужны героические подвиги, чтобы итти вперед. Нужно преодолеть большие препятствия, чтобы что-нибудь сделать. Это было потому, что мы не были организованы, у нас не было ячеек и центров, которые давали бы нам общие указания и давали бы необходимые материальные средства. Правда, были попытки к созданию национальных клубов и некоторые клубы сейчас существуют, различных кружков, но вся их работа носила чисто-кустарнический характер, не было определенной системы и главным образом не было такой единой общности, какую мы наблюдаем среди русских писателей. Еще, что мы должны отметить, это то, что не было классового языка, который наблюдается среди писателей пролеткульта. Поэтому необходимо всех товарищей, работающих в той или иной области искусства отделить и поставить в такие условия, чтобы они могли работать на своем языке, выявляя и выполняя задачи пролеткульта Нет также необходимости создавать ячейки среди пролетариата национальных меньшинств по живописи и музыке, потому, что в этой области язык не играет никакой роли, и существование национальных секций должно выразиться лишь в развитии собственного языка. Я подхожу к концу своего доклада и остановлюсь только на организационном вопросе. Я полагаю, товарищи, что через год, если вы утвердите предлагаемую мной резолюцию, у нас будут кое-какие конкретные данные в нашей работе среди пролетариата национальных меньшинств.

И тогда можно и необходимо будет выделить особую секцию, для ведения пролеткультовской работы среди пролетариата национальных меньшинств. Мой доклад, как я уже сказал вначале в виду сокращения времени, носит экспромтный характер, и я не мог в нем много сказать. Предлагаю следующую резолюцию: (читает). Вот все товарищи, что я мог сказать. Необходимо вести работу в этом направлении учитывая всякую крупицу наших классовых сил, и я думаю, что товарищи на местах поддержат ее всеми имеющимися у них силами.

Затем, секция обсуждает вопрос «О рабочем театре Всерос. пролеткульта» и по принятии резолюции по этому вопросу кончает свою работу.

Резолюции принятые С'ездом.

По окончании работ секций открывается пленум с'езда, который заслушивает и принимает помещаемые ниже резолюции.

„Идеология, политика и тактика Пролеткульта".

(По докладу В. Плетнева).

I.

1. Данный этап Великой Российской и Мировой революции характеризуется глубоким разложением буржуазно-капиталистической идеологии. Этот процесс базируется на глубоком кризисе хозяйства стран антанты, что толкает их от попыток интервенции к политике возстановления сношений с Советской Россией.

2. Это создает благоприятную предпосылку к участию Западно-Европейского капитала в русской промышленности и сельском хозяйстве. Это участие мы должны учитывать как нарастающее в своей значимости и количественно и качественно.

3. Это отнюдь не следует разсматривать, как мир, как условие при котором боевые задачи пролетариата отходят на задний план. Как раз наоборот, боевая готовность пролетариата должна быть исключительно полной. Но характер борьбы, ея фронт и его развертывание приобретают совершенно новые своеобразные формы.

4. Боевые (военные) фронты переносятся на выковывание Красной Армии, как силы на случай попыток военных выступлений Антанты.

Центром внимания должен стать фронт хозяйственно-экономический и идеологический.

На фронте хозяйственном, утверждая и развивая крупную промышленность, центрируя в своих руках банковые операции, рабоче-крестьянское государство укрепляя хозяйственный базис, укрепляется политически.

Но даже частичное возрождение капиталистических отношений возстанавливает только старые идеологические формы, ибо на новое творчество буржуазия уже не способна.

На фронте идеологическом опираясь на наше основное положение «никаких отступлений в области идеологии в данный момент, несмотря на отступление в области экономики и политики, быть не может» необходимо максимальное развитие нашей идеологической работы противопоставляя пролетарскую коммунистическую идеологию возрождающейся мелко-буржуазной идеологии.

II.

Исходя из всего вышеизложенного пролеткульту придется вести свою работу в чрезвычайно сложной обстановке, слагающагося взаимодействия общественных сил и группировок, что потребует огромного критического внимания и исключительно идеологической твердости.

Идеологическое установление Пролеткульта, несмотря на ряд изменений в экономической и политической жизни, идущих по линии новой политики, должно оставаться прежним. Не о какой идеологической «приспособляемости» речи быть не может.

1. Необходимость и неизбежность строительства пролетариатом своей классовой культуры подчеркивается до яркости ясным разложением культуры буржуазно-капиталистической.

2. Равнение творческой работы по крупно-индустриальному пролетариату остается в полной силе, усугубляясь тем, что пролеткультовская работа в крупной индустрии совпадает с ее возрождением, которое ставится во главу угла укрепления Советской власти.

3. Отчетливость классовой точки зрения Пролеткульта без всякого уклонения к бургфридену с крестьянством, мелкой буржуазией и деклассированными группами подчеркивается острой необходимостью противопоставления классовой силы пролетариата силам крепнущего буржуазно-капиталистического мира.

4. Общественное бытие определяет сознание. Данный исторический момент раскрывает нам конкретное содержание этой формулы.

Наличие в руках российского пролетариата экономической (обладание средствами производства) и политической власти определяет собой совершенно новые элементы бытия пролетариата.

Пролетариат превращается в владельца орудий производств и творца новых форм производственных отношений.

Пролетариат России видоизменяет тенденции развития производства расширяя базис энергии, на который до сих пор опиралась промышленность (электрофикация), ставит этим в порядок дня убыстренное создание кадра высоко квалифицированных рабочих, расковывает инициативу изобретательства, толкая мысль на поиски техни-

ческих усовершенствований и открытий (радио-музыка, электропоезд, гидравлика, торфо-разработки и т. п.), связывает профсоюзы и их массу непосредственным участием в организации и управлении производством.

В процессе революции задачи идеологической работы, как необходимого цемента закрепления политики и экономики выдвинулись и откристаллизировались с полной ясностью.

Организация труда и хозяйства требуют коренного пересмотра отношений к ним со стороны пролетарских масс. Ныне пролетарий — сознательный участник производственного процесса, влияющий через него и непосредственно на всю политическую, экономическую и идеологическую жизнь страны, и даже при условии работы его у арендатора или концессионера.

Оформить и привить пролетарской массе понятие «сознательный участник производственного процесса и непосредственный строитель новых форм общественности» — это основная идеологическая задача Пролеткульта в данный момент.

III.

Расширяя свой политический, организационный и творческий опыт в производстве и общественно-политической жизни, пролетарий имеет за собою и вокруг себя воспитанный в условиях буржуазно-капиталистического мира, законсервировавшийся в них быт.

Этот быт стоит в резком противоречии с революционной классовой сущностью пролетариата.

В период гражданской войны быт пролетарских масс воспринял ряд положительных и отрицательных моментов.

Первые из них:

а) максимальное развитие самодеятельного, ответственного участия в производстве: фабрично-заводские комитеты, профсоюзы, главки, ударные отрасли промышленности; в распределении (жилища, питание, одежда), в общественно-бытовой: домовый комитет и рабоче-крестьянская инспекция, культурно-просветительная работа, санитария, социальное обеспечение и т. п., — все это сообщило рабочим массам ряд форм, навыков, способов строительства коллективного быта, ранее им неизвестных.

Субботники, прод. — топливно-голодные кампании фактически связывают замкнутый быт семьи с глубокими общественными коллективными мотивами.

Отрицательные влияния. Воспитанные холодом и голодом, погоня за куском хлеба и щепкой дров. Из чувства самоохранения,

скрытие наличия запасов-средств к существованию, мешечничество, спекуляция, все это приобретающее порою право гражданства в пролетарской среде из неизбежного в голоде и холоде бытового штриха консервируется, как вредный разлагающий момент. Борьба с этими явлениями становится одной из глубочайших по своей серьезности задач момента. Возрождающиеся религиозные и мистические тенденции среди деклассированной интеллигенции начинают слова приносить в быт ряд отрицательных идеологических моментов.

В области искусства буржуазия, размножая и создавая дешевку и спекуляцию, приближая театр к шантажу, поощряя всякого рода халтуру, воссоздавая индивидуалистическое искусство в ущерб коллективистическому, возводя художественных работников в степень жрецов, будет также оказывать тлетворное влияние на пролетарские массы.

В области быта перед пролеткультом стоит задача творчества нового быта, воспитанного на началах коллективизма, развитие наметившихся тенденций к коллективистическому быту, внутреннее переустройство всей обстановки индивидуального и семейного бытия при внесении в него положительных начал и форм переустройства всех отношений семьи и общества.

IV

В разрешении поставленных выше задач принцип самодеятельности во всей работе Пролеткультa, от истоков до вершин, становится категорическим императивом нашей работы.

Все через свое коллективное классовое сознание, все своею коллективной рукой.

Весь процесс усвоения ценностей прошлого должен быть поставлен в рамки творческой работы. Для нас нет и не может быть «научиться и творить». Для нас есть «учиться творя и творить учась».

Учет опыта повседневно, во всех отраслях, синтез достижений в новых формах, учет массовой психологии через отзывы, диспуты, ответы на запросы к массе, вовлечение массы в творческую работу — это вернейший путь внедрения в широкую массу идеологических начал Пролеткульта и способ извлечения из массы действительно творческих, потенциально сильных индивидуальностей, способных к реальному выявлению творческой силы класса.

Исходя из этого, Второй Всероссийский С'езд Пролеткульта постановляет принять в основу своей работы следующие положения:

Основываясь на принципе самодеятельности сверху до низу, Пролеткульт организационно должен быть самостоятельным. Это

предполагает его финансовую и организационную связь непосредственно через Ц. К. Пролеткульта с Н. К. Просвещения.

Исходя из этого, Пролеткульт должен иметь свои идеологические и культурно-творческие аппараты, фабрично-заводские пролеткульты и их об'единения, пролеткультовские клубы, руководимые им в целом.

Выборность всех органов Пролеткульта является основой вовлечения массы в творческую самодеятельность.

Взаимоотношения с государственными просветительными органами должны строиться по линии избегания всякого параллелизма, но отнюдь не в ущерб организационной самостоятельности пр-та, путем связи через взаимное представительство.

Взаимоотношения с профсоюзами должны направляться по линии теснейшего сотрудничества с ними также через взаимное представительство.

В данный момент и при данных условиях Пролеткульт массовой организацией быть еще не может. Он может быть и будет организацией авангарда культурно-творческих сил пролетарской массы. Углубление работы, расширение ее лишь за счет своих идеологических классово-воспитанных сил,—вот наша политика по отношению к массовой работе.

В силу наростания опыта за 3 года работы следует максимум внимания уделять научно-методологической и чисто научной работе в духе последовательного марксизма.

По отношению к силам спецов: твердая линия на их разслоение и отбор; подчинение всех специалистов основным принципам и положениям Пролеткульта, идеологическое воспитание спецов в духе коммунистической идеологии. Выравнивание практики спецов по линии наших практических принципов.

В отношении к художественным направлениям: ни одно из них не должно быть принимаемо, как основное. Мы исходим во всех своих творческих начинаниях из содержания и искания через него форм его выявления. В этом случае все направления искусства от реалистических до крайних левых, могут быть использованы, как материал в синтетической работе пр-та. Такой подход требует большой тактической гибкости, глубочайшего внимания и стальной выдержки основного принципа „через содержание к форме".

Теснейшая связь работы пр-та с Р. К. П. Основные положения, методы и формы культурно-творческой работы пр-та, в отчетливом своем выявлении, в конечном счете станут одним из основных положений культурной программы Р. К. П.

Тесный контакт с Р. К. П. даст работе пр-та большую идеологическую твердость в силу наличия в партии больших сил, могущих

дать часть своего времени для идеологической работы в пр-тах, как в центре, так и на местах.

Твердое организационное подчинение центру, неуклонное выполнение всех его идеологических, организационных директив местными органами являются ручательством за твердость, гибкость, жизнеспособность и творческую силу пр-та во Всероссийском масштабе.

Работа и направление ее на концессионных и арендных предприятиях должна будет иметь некоторые специфические особенности. Мотивы классовой борьбы там станут глубже и резче, чем на государственных предприятиях, и наша задача обратить особенное внимание на эту работу, оценивать каждый частный случай и в оценке всех условий, в которых протекает работа находить необходимые тактические положения.

Политика широкой практической агитации своими силами и достижениями должна быть принята полностью, но без превращения пролеткульта в узко-агитационный аппарат, к чему есть стремления, как у профсоюзов, так и у Губполитпросветов и партии.

В финансовом отношении мы должны исходить из необходимости содержания Пролеткультов целиком за счет государства, прибегая к хозяйственным мероприятиям лишь как к частичному средству.

Дополнение к резолюции.

С'езд признает, что одним из важнейших методов укрепления и развития пролетарской культуры является непосредственно производственный процесс, вокруг которого легко и естественно могут слагаться новые формы пролетарского быта, науки и искусства.

„Задачи Литотделов Пролеткульта" и „методы работ Литстудий".

(Принята по докладам т.т. Кириллова, Плетнева).

Утверждая все положения выработанныя Всероссийским Лит-Совещанием 1921 года, 2-й Всеросс. С'езд Пролеткультов полагает, что, условия данного момента требуют от Литотделов Пролеткультов:

а) Наибольшего сплочения и организации окристаллизовавшихся литературных сил Пролеткульта.

б) Углубления воспитания студийцев в духе коммунистической идеологии.

в) Изучения старых литературных форм литературного творчества, выработки новых форм путем лабораторного анализа приемов художественно литературного творчества, массовой психологии и проверки при помощи методов научного исторического материализма того, насколько форма литературных произведений является фактором организующим класс и закрепляющим его психологию.

г) Организации при Ц. К Пр-тов института инструкторов для постановки и руководства литературных студий в местных Пролеткультах.

д) Выработки твердаго критерия для приема студийцев в лит. студии.

е) Периодических посылок из центра на места оформившихся пролетарских поэтов и писателей.

ж) Сближения пролетарских писателей с массою путем вовлечения последней в критику произведений первых.

з) Издания книги: „Справочник пролеткульта".

и) Создания при Ц. К. Пр та научно-теоретического, литературно-художественного, боевого, с широкой программой, журнала, расчитанного на квалифицированные слои пролетариата, концентрирующего литературные силы пролеткультов и обслуживающего все пролеткульты.

к) Борьбы с анархией в издательском деле пролеткультов при посредстве, во 1-х организации при Ц. К. Пр-тов центрального книгоиздательства, во 2-х регулирования на местах издательской деятельности путем посылки с мест предназначенных для напечатания произведений в издательский отдел Ц. К. пролеткультов на утверждение, а при невозможности такого рода посылок, путем тщательного отбора произведений и напечатания их на местах от имени литер. студий, как результатов работ последних.

л) Борьбы за книжный рынок и планомерное распространение литературы пролеткультов путем, во 1-х организации при Ц. К. Пролеткультов центральной книжной экспедиции и, во 2-х организации на местах местными пролеткультами книжных складов, лавок, агентур, киосков и т. д.

С'езд предлагает Ц. К. Пролеткульта принять все меры к неуклонному и срочному проведению всех вышеозначенных положений в жизнь.

„Клубная работа Пролеткульта"

(По докладу тов. Гинзбург).

Заслушав доклад 2-й Всер. С'езд Пролеткульта признает необходимым, как в интересах углубления и развития культурно-творческой работы Пролеткультов, так и в целях укрепления связи с рабочими массами поставить очередной задачей Пролеткультов усиление клубной работы.

В дополнение к резолюции 1-го Всероссийского С'езда Пролеткультов о принципах клубной работы 2-й с'езд признает необходимым:

1. Положить в основу этой работы тесное органическое взаимодействие студийной и массовой работы.

2) В организационных, а также и в производственных вопросах клубной работы Пролеткультам на местах предлагается войти в тесный практический контакт с профсоюзами на основании положений о взаимоотношениях с ними принятых 2-м Всероссийским С'ездом Пролеткультов.

3. В сношениях с Губполитпросветами руководствоваться соответствующим пунктом о пролеткультовских клубах положения о единой клубной сети Главполитпросвета от 28 сентября, 1921 года в следующей редакции: «Пролеткульт свои клубы организует самостоятельно, но вхождение последних в обще-клубные об'единения обязательно. Работая самостоятельно на основе особого положения, вырабатываемого соответствующими центральными органами, клубы Пролеткульта проводят все ударные задания Советской власти в соответствии со своим общим планом работы".

4. С'езд предлагает Ц. К. Пролеткульта в срочном порядке организовать инструкторские курсы повышенного типа для подготовки свежего кадра работников Пролеткульта.

5. В видах постановки на практическую почву вопроса по выработке элементов нового быта, с'езд считает необходимым организацию центрального показательного клуба Пролеткульта.

6. С'езд поручает Ц. К. Пролеткульта разработать схемы занятий по студиям и клубам, программы и тезисы лекций по всем необходимым обще-образовательным и специальным вопросам.

„Театральное строительство Пролеткульта“.

(Резолюция к докладу т. Смышляева).

Исходя из общих принципов Пролеткульта ставящего своей задачей:

а) революционизирование сознания и чувства труда и быта пролетариата по линии развития его классового чутья и чувства коллективизма, как его осознанного творческого единства;

б) отрицание индивидуализма, как основы бытия буржуазно-капиталистического общества;

в) развитие индивидуальности каждого товарища, как члена великого пролетарского коллектива.—

II Всероссийский С'езд Пролеткульта полагает необходимым в театральной работе Пролеткульта: 1) овладение мастерством искусства театра; 2) создание коммунистического быта внутри студии и рабочих театров Пролеткульта (трудовые творческие коммуны); 3) серьезное идеологическое и политическое воспитание студийцев в классовом пролетарском духе; 4) необходимость каждому коллективу пройти через известный период студийно-лабораторной работы; 5) искание театральной пролеткультовской формы, не закрепляя за собой в настоящее время ни одного художественного направления; 6) с другой стороны в каждом данном коллективе необходимо установить то или иное направление, тот или иной метод театрального оформления, и дать возможность выдержать данную работу в этом направлении до конца. От диллетанства и кустарничества к организации планомерного овладения мастерством театра; 7) в целях более организованного строительства театра Пролеткульта необходимо также установить строгий учет и научно-теоретическую разработку производимых опытов. Поэтому, все местные Пролеткульты должны в отчетно-творческую часть Ц. К. Вс. Пр-та направлять записи, режиссерские замечания, „мечтания“ и записи отдельных студийцев, протоколы репетиций, отзывы печати и зрителей, фотографические снимки, эскизы, чертежи и проч. материалы, дающие возможность установить путь, по которому шел данный коллектив в данной постановке. По мере разработки материалов должно широко публиковать результаты всех работ, чтобы ими могли воспользоваться возможно большее количество Пролеткультов; 8) анализируя и изучая отдельные стороны театрального материала следует стремиться к их синтезу, как максимальному средству театрального воздействия. Причем собирать и искать театральное следует не только в живом человеке и окружающем его бытии, но

и в музыке, и в живописи, и в литературе, и в архитектуре и т. д. беря из них все, что может выявить живого человека и бытие, на сценической площадке; 9) при посредстве искусства театра должна быть об'явлена беспощадная борьба с фетишизмом и прочими предразсудками и традициями капиталистического мира. Театр Пролеткульта должен бороться с традицией и на фронте театральной формы и на фронте театрального содержания. Чтобы выявить новое содержание, чтобы осуществить лозунг: „через содержание к форме" необходимо этому содержанию найти свободную от традиций прошлого форму; 10) театр Пролеткульта и его студии кладут в основу своего содержания борьбу пролетариата за главенство и утверждение коммунистической классовой идеологии, как в прошлом этой борьбы, так и представлении ее будущих форм. Революционная комедия, попытка нарисовать в художественно-театральных образах жизнь будущего человечества, социально-бытовые проблемы, встающие настойчиво перед Пролеткультом — все это есть вполне конкретные и верные пути, по которым должно итти театральное строительство Пролеткульта: 11) в самом процессе создания художественных театральных представлений необходимо признание и утверждение методов развивающих человеческую личность и ее взаимоотношение с коллективом. Курс на гармоническую личность в творческом театральном коллективе необходимо не только экспериментировать, но и конкретно утверждать; 12) в интересах твердости основания рабочих театров и театральных студий необходимо равнение не по количеству, а по их качеству. Работа „в глубь" должна стоять на главном месте; 13) для создания кадра инструкторов-специалистов необходима организация в центре долгосрочных инструкторских курсов.

„Задачи Пролеткульта в изобразительном искусстве".

(Резолюция по докладу т. Трайнина).

Заслушав доклад тов. Трайнина II-й Всероссийский С'езд Пролеткульта соглашаясь с тезисами и практическим планом, выработанными Всероссийским Совещанием Изо Пролеткульта, как идеологически правильными и приемлемыми, и принимая их к руководству, вместе с тем констатирует, что Ц. К. Пролеткульта до сих пор мало было сделано в смысле осуществлений заданий предыдущих С'ездов и конференций Пролеткульта в области Изо и, что если в других областях работы Пролеткульта можно констатировать те или иные достижения, то работа в области Изо до сих пор почти не учтена.

С'езд находит необходимым:

а) Качественное улучшение работ студии Изо Пролеткульта за счет количественной. С этой целью С'езд предлагает Ц. К. сконцентрировать свое наибольшее внимание на работе отдельных центральных студий, снабжая их нужными силами, средствами, материалами и указаниями, с тем, чтоб идеологическая линия Пролеткульта была бы в них целиком выдержанной.

б) Вместе с тем, С'езд считает необходимым создание в срочном порядке научно-технической лаборатории и студии при ней, которые, базируясь на опыте мест, постоянно учитывали бы его.

в) Для учета достижений в области Изо предлагается создание постоянной центральной выставки работ провинциальных студий.

„Работа Музыкальных Отделов Пролеткульта".

(Резолюция по докладу т. Демьянова).

Признавая основой всей работы Музо Пролеткультов положения доклада тов. Демьянова:

а) Центром тяжести всей работы Музо является работа культурно-творческая.

б) Творческая работа студийцев возможна при условии признания, что музыкальное образование пролетарских масс должно разсматриваться, как художественно-воспитательная работа, способствующая поднятию их общей и музыкальной культуры и содействующая выявлению гармонической личности, через музыкальное искусство осознающей таящиеся в ней способности.

в) Дело новой музыкальной культуры и настоящей пролеткультовской работы найдет истинные творческие пути лишь тогда, когда воспитанные в пролеткультах студийцы возьмут это дело в свои руки, как инструктора.

II Всероссийский С'езд Пролеткультов полагает необходимым в музык. работе:

1. Вести работу в целях воспитания художника-педагога по хоровому и инструментальному делу.

2. Конструировать студийную работу в формах студий I ст. (3-х курсовая программа) и II ст. (5-ти курсовая программа) по планам, принятым на Всер. Совещании Музо Пролеткульта.

3. Выделить из смешанного по возрасту типа группы детей, организуя их в специально-детские муз. хор. студии 2-х ступенного типа с семилетним обучением по плану, принятому на Всер. Сове-

щании Музо, но не в широком масштабе, а в виде опыта и при условии организации там и педагогической работы.

4. Вести работу с хором в направлении вывода хора из статического состояния, поставив задачу синтетического об'единения пения с движением в процессе свободной сценической и музыкальной импровизации, т. е. постепенную замену хора—хореей.

5. Вести работу по музыкальной грамоте по принципам, установленным на Всер. Совещании Музо: от лада—к гамме, от свободных ритмических длительностей к способам метрического их изображения, от контрапункта—к гармонии на живых образцах народной песни и индивидуального творчества.

6. Применять различного рода совместные исполнения, вводя инструменталиста в вокальные классы, вокалиста в инструментальные, пользуясь материалом по преимуществу полифонического стиля.

7. Признать желательным одновременное изучение нескольких инструментов: при обязательном ф.-п. еще одного из смычковых, а если возможно по условиям и времени, то и духового инструмента.

8. Признать желательным постепенную замену народных инструментов (велико-русского оркестра—балалайки, гитары, мандолины и т. д.) **домрами квинтового** строя типа Г. Любимова, как инструментами, содействующими с одной стороны углублению интереса к музыке, с другой стороны овладению каким-либо инструментом смычковым.

9. Принять меры к печатанию и распространению, в процессе работы Пр-та, уже накопленного и систематизированного музыкального материала для хора, музык. грамоты, ф.-п. и скрипки.

10. Все доклады и материалы к ним (программы) Всер. Совещ. Музо Пр-та, а также в целом доклад тов. Демьянова на II Всеросс. С'езде Пролеткульта принять к руководству в работе музык.-хоровых студий.

Примечание. В районных студиях (I ст.), студийцы подготовляются для поступления в Ц. С. (II ступ.) для воспитания из них инструкторов.

Резолюция о взаимоотношениях Пролеткульта и Главполитпросвета.

1. Пролеткульт согласует свою работу с Главполитросветом путем обмена представительством. В силу особых задач и методов своей работы Пролеткульт сохраняет свою структуру, основанную на принципе широкой самодеятельности снизу до верху.

2. Пролеткульт остается организацией ведущей культурно-творческую работу исключительно среди производственного пролетариата, причем в круг деятельности Пролеткульта входят, как студийная, так и вся вообще работа в области развития пролетарского творчества.

3. Пролеткульт сохраняет свою внутреннюю структуру:

а) руководящими органами остаются С'езды и конференции, и выбираемые ими комитеты и президиумы,

б) сохраняется прежний план построения всей организации. Основной организационной ячейкой остается фабрично-заводский Пролеткульт.

В крупных промышленных центрах организуются районые Пролеткульты, затем губернский Пролеткульт и, наконец, их завершает Всероссийский Пролеткульт в лице избранного Центральн. Комитета.

Примечание: Местные Пролеткульты регистрируются, утверждаются и закрываются Ц. К. Пролеткульта.

4) Центральный и местные Пролеткульты имеют под'отделы или секции практической работы, как-то: организационно-инструкторский, научный, литературно-издательский, клубный, музыкальный, театральный, изобразительный, финансовый, хозяйственный и т. п. Имеют, кроме того, свои клубы, особые пролеткультовские секции при остальных клубах, свои студии и издают свои журналы. Пролеткульт свои клубы организует самостоятельно, но вхождение их в общеклубные об'единения обязательно. Работая самостоятельно на основе особого положения, вырабатываемого центральными органами Пролеткульта, клубы Пролеткульта проводят все ударные задания Советской власти в соответствии со своим общим планом работ. При чем работа в клубах ведется Пролеткультом в области художественно-творческой самостоятельно, партийная—под руководством партийных органов, профессиональная—совместно с профсоюзами, к культурно-просветительной работе привлекаются культурные силы Губполитпросветов по плану, выработанному совместно с их Коллегиями.

5. Президиум Ц. К. Пролеткульта свои принципиальные постановления доводит до сведения Коллегии Наркомпроса. В случае разногласия вопрос переносится на окончательное решение Ц.К.Р.К.П.

6. В губернских центрах устанавливается подобное же взаимоотношение с тем однако различием, что в спорных вопросах Председателю Губпролеткульта, в случае несогласия его с решением Губкома, предоставляется право аппелировать в Ц К.Р К П, через Центральный пролеткульт.

На местах Губпролеткульты осуществляют контакт с Губполитпросветами путем взаимного представительства.

7. Фабрично-заводские и районые Пролеткульты подчинены непосредственно Губпролеткульту.

8. Финансовые и материальные приходо-расходные сметы местными Пролеткультами подаются в установленные сроки в Ц. К. Пролеткульта для включения их в общую смету Всероссийского Пролеткульта и дальнейшего направления в Наркомпрос на утверждение. По утверждении сметы кредиты открываются через соответствующий финотдел непосредственно в распряжение Пролеткульта, который по мере надобности и выписывает ассигновками необходимые суммы из Нарбанка. Пролеткульт в центре и на местах для ведения финансово-хозяйственной работы, проверки смет, защиты их в бюджетной комиссии и прочих фин-учреждениях имеет финансово-хозяйственный отдел.

9. Пролеткульт в лице центральных и местных его органов снабжается финансовыми и материальными средствами непосредственно из центра, без перевода местных Пролеткультов на содержание за счет местных средств.

Взаимоотношения Пролеткульта с профсоюзами.

1. Культурно-просветительные отделы в своих взаимоотношениях с Пролеткультом исходят из необходимости использовать, обобщить и реализовать весь практический и идейный опыт пролеткультов, как одного из методов культурно-творческой работы среди пролетариата, с другой стороны придать этой работе более широкий характер и организационно связать ее с профсоюзами.

2. Органы Пролеткульта в центре и на местах организуют связь с профсоюзами путем взаимного представительства.

Межсоюзные об'единения посылают в правления Пролеткультов 1 представителя с решающим голосом, в зависимости от местных условий.

Правления Пролеткультов посылают по одному представителю в коллегию К. О. межсоюзн. об'един.

3. Пролеткульт участвует в выработке форм и планов постановки культурно-просветительной работы среди пролетариата производимой культ-отделами в центре, и на местах.

4. Профсоюзы в лице своих представителей участвуют в выработке форм и планов работы Пролеткульта.

5. Профсоюзы оказывают максимум содействия Пролеткульту в подготовке им творцов пролетарской культуры:

а) откомандировывая в творческие ячейки, студии талантливых товарищей на стипендию Пролеткульта для постоянной продолжительной работы;

б) откомандировывая без задержек товарищей на инструкторские курсы Пролеткульта;

в) предоставляя товарищам, работающим в пролеткульте по выборам в его руководящих органах, возможность полностью отдаться работе Пролеткульта;

г) содействуя работе Пролеткульта предоставлением ему материальной помощи во всех ее видах. Такое же содействие Пролеткульты оказывают профсоюзам.

6. Фабрично-заводские пролеткульты, клубы Пролеткульта и другие его культ-учреждения входят в общую сеть культ-учреждений профсоюзов, при сохранении ими организационной самостоятельности, по особому соглашению с Пролеткультом. Работа в них ведется совместно НК и КО-ми.

Устав фабрично-заводского Пролеткульта.

I. Цели и задачи фабрично-заводского Пролеткульта.

Фабрично-заводский Пролеткульт, являясь первичной ячейкой пролеткультовской организации и работы, ставит своими основными задачами организовать творческую работу на предприятии и вести систематическую пропаганду идей пролетарской культуры, среди рабочих, вовлекая их в ряды активных членов Пролеткульта.

II. Для достижения поставленных задач фабрично-заводский Пролеткульт:

1) Организует фабрично заводский клуб и творческие ячейки в нем (секции, студии, кружки).

2) Периодически устраивает на предприятии доклады и диспуты по вопросам пролетарской культуры и показательные вечера пролетарского творчества.

3) Принимает активное участие в работах фабрично-заводской Культкомиссии, воздействуя на общее направление работы в смысле соответствия ее с работой и задачами Пролеткульта.

III. Состав фабрично-заводского Пролеткульта.

1) Фабрично-заводские Пролеткульты организуются на крупных индустриальных предприятиях.

2) Членами фабрично-заводских Пролеткультов могут быть рабочие данного предприятия (а также близлежащих) при условии, если они принимают активное участие в работе Пролеткульта (участие в организационной или пропагандистской работе), участие в культ'-творческих ячейках Пролеткульта.

IV. Управление.

1) Фабрично-заводские пролеткульты управляются Общим Собранием своих членов.

2) Для ведения и руководства, текущей работой выбирается Правление из 3 человек и одного кандидата.

Примечание: Там, где фабрично-заводские пролеткульты ведут большую практическую работу, Правление может быть увеличено до 5—7 членов.

3) Правление Пролеткульта выбирается на 4-х месячный срок, по истечении которого Правлением Общему Собранию Пролеткульта дается отчет о своей деятельности.

V. Взаимоотношение фабрично-заводского Пролеткульта с Культкомиссией.

1) Для осуществления постоянного тесного контакта фабрично-заводского Пролеткульта с Культкомиссией, Правление Пролеткульта посылает в Культкомиссию своего представителя с правом решающего голоса.

2) Через своего представителя фабрично-заводский Пролеткульт вводит свою культурно-творческую работу и начинания в общий план работы на предприятии.

На обязанности представителя лежит также участие в выработке общего плана культурно-творческой работы на предприятии.

3) В случае разногласия между культкомиссией и представителем фабрично-заводского Пролеткульта по вопросам работы в Пролеткультах, вопрос переносится через Губпролеткульт в Культотдел соответствующего Губпрофсоюза, в Культотдел Межсоюзного об'единения.

VI. Взаимоотношение с клубом.

1) Базой практической работы Пролеткульта являются заводские клубы и их об'единения.

Примечание: Если клуб обслуживает несколько предприятий, то организуется об'единенный пролеткульт данных предприятий.

2) Все студии, кружки и прочие творческие коллективы создаются Пролеткультом при клубе.

3) Клуб работает на основании нормального устава и имеет самостоятельное выборное правление.

Примечание: В устав Правлением клуба могут быть внесены дополнительные изменения, непротиворечащие принципам Пролеткульта.

4) Фабрично-заводскому Пролеткульту принадлежит непосредственное руководство работой клуба с точки зрения соответствия ее задачам и методам Пролеткульта. С этой целью представитель Пролеткульта входит в Правление клуба.

5) Фабрично-заводский Пролеткульт финансирует клуб из средств, ассигнованных для этой цели Губпролеткультом и предприятием.

6) При разногласии между Правлением клуба и фабрично-заводским Пролеткультом вопрос переносится в Губпролеткульт.

VII. Взаимоотношение с Губпролеткультом.

1) Фабрично-заводские Пролеткульты участвуют в Губернской Конференции, которая является решающим органом Губпролеткульта.

2) В период между Конференциями фабрично-заводские Пролеткульты ведут свою работу по директивам Губпролеткульта.

3) Постоянную связь с Губпролеткультом фабрично-заводские Пролеткульты поддерживают через районных инструкторов Пролеткульта, которые участвуют на Общих Собраниях и заседаниях фабрично-заводских Пролеткультов и через периодические совещания представителей фабрично-заводских Пролеткультов при организационном отделе Губпролеткульта.

4) Там, где по условиям места является необходимость районного об'единения, напр., ряд фабрично-заводских Пролеткультов, расположенных в одном промышленном центре, могут образовать Райпролеткульты.

Поправка к уставу Пролеткульта.

(По предложению тов. Игнатова).

Соглашаясь с принципами переработки Устава Пролеткульта в такой форме, чтобы устав кратко, популярно и всесторонне охватил идейную сущность и организационную структуру Пролеткульта и был бы отправным руководящим материалам для каждого пролеткультовца в деле ознакомления с идейной стороной и организационными формами Пролеткульта, 2-й Всерос. с'езд считает необходимым поручить Ц. К. Пролеткульта переработать устав Пролеткульта, расширив его соответствующими дополнениями на основе общих положений Пролеткульта и решений его Всероссийского С'езда.

В организационную структуру устава Всероссийского Пролеткульта внести изменения заменяющие Всероссийский Совет Пролеткульта, как орган практически не подтвердивший свою жизнеспособность, Ц. К. Пролеткульта, при условии приглашения на пленум Цека по одному представителю от Ц. К. Р. К. П., В. Ц. С. П. С. и Главполитпросвета, с правом решающего голоса.

Резолюция по докладу о национальных меньшинствах.

1. Признать желательным и необходимым втянуть в пролеткультовское движение пролетариат национальных меньшинств.

2. Организационную форму, в которую могла бы вылиться эта работа поручается определить Ц. К. Пролеткульта.

3. Поручить президиуму к ближайшей сессии Ц. К. этот вопрос разработать детально.

Резолюция по научному вопросу.

Не имея возможности за болезнью докладчика, заслушать доклад о научной работе Пролеткульта, с'езд постановляет: призвать все Пролеткульты, где только есть малейшая возможность приступить к научной работе, в виде научных кружков, научных студий и научно-методологических секций, поручить Ц. К. Пролеткульта организовать научную студию в центре и разработать для руководства местным Пролеткультам планы и программы занятий кружков и студий.

Резолюция по рабочему театру.

С'езд заслушав информацию о Рабочем Театре, считает, что Рабочий Театр достиг уже известного роста, утверждает данный коллектив Рабочего Театра в составе студий Ц. К. и Московского Пролеткульта и полагает необходимым установить следующий порядок дальнейшего укомплектования Рабочего Театра:

В дальнейшем положение Рабочего Театра Всероссийского Совета Пролеткульта и Центральной Студии Московского Пролеткульта производить за счет сил студийцев откомандировываемых Губпролеткультами по устанавливаемой Ц. К. разверстке, причем Московский Пролеткульт принимает в свои студии провинциальных студийцев по удовлетворении нужд Московской губернии. С'езд предлагает Ц. К., признавая все значение театра, обратить особое внимание на постановку политической и школьно-образоват. работы в нем.

Резолюция о материальном положении студийцев.

2-й Всероссийский С'езд Пролеткультов констатируя на ряде фактов чрезвычайно бедственное, зачастую невозможное, положение студийцев стипендиатов Пролеткульта, считает необходимым срочное удовлетворение студийцев центра и мест питанием, одеждой и жилищем за счет государства, обращается к С. Н. К. и Вс. Ц. И. К. с просьбой об улучшении материального положения студийцев Пролеткульта во Всероссийском масштабе.

Доклад мандатной комиссии.

Далее С'ездом заслушивается доклад тов. Никитина о работе Мандатной Комиссии.

На 2-ой Всероссийский С'езд Пролеткультов прибыло 197 делегатов, из них: с правом решающего голоса 137; с правом совещательного голоса 60; при чем по происхождению, партий-

ности, образованию и работе в Пролеткульте они распределяются следующим образом:

1. Партийность:	С правом решающ. голоса.	С правом совещат. голоса.	ВСЕГО.
Коммунистов	82	32	114
Беспартийных	45	27	72
Членов Р. К. С. М.	10	1	11
Итого	137	60	197

2. Образовательный ценз:

Высшее	18	8	26
Среднее	45	30	75
Нисшее	74	22	96
Итого	137	60	197

3. Происхождение:

Крестьян	31	21	52
Рабочих	65	11	76
Прочих	41	28	69
Итого	137	60	197

4. Социальное положение:

Рабочих	76	23	99
Крестьян	13	4	17
Интеллигентов	48	33	81
Итого	137	60	197

5. С какого года работает в Пролеткульте:

С 1917 года	12	4	16
„ 1918 „	22	20	42
„ 1919 „	34	6	40
„ 1920 „	33	12	45
„ 1921 „	24	13	37
Приглашенных	12	5	17
Итого	137	60	197

6. Какую работу исполняет в Пролеткульте:

Председатель	25	—	25
Секретарь	11	—	11
Член президиума	38	3	41
Завед. отделами	14	10	24
Инструкторов	12	16	28
Студийцев	26	28	54
Приглашенных	11	3	14
Итого	137	60	197

По заслушании доклада пленум закрывается.

Выборы Ц. К. Пролеткульта и закрытие С'езда.

После заседания Коммунистической Фракции С'езда, снова открывается пленум.

Выбирается Ц. К. Всероссийского Пролеткульта в количестве 20 членов и 5 кандидатов к ним, в следующем составе;

ЧЛЕНЫ:

Плетнев, Файдыш, Игнатов, Благонравов, Додонова, Пельше, Никитин, Иванов (Москва), **Тихонов, Арский, Маширов** (Петроград), **Козочкин** (Ижевск), **Титов** (Рыбинск), **Завьялов, Владимирова** (Иваново-Вознесенск), **Лобанов** (Тула), **Персидский** (Саратов), **Лиэ** (Тверь), **Воскресенский** (Ростов-на-Дону) и **Григорьев** (Урал).

КАНДИДАТЫ:

Кривцов (Москва), **Карпов** (Самара), **Баршт** (Украина), **Иванов** (Троицкий Завод) и **Ефремов** (Урал).

Президиум Центрального Комитета выбирается из 7 чел. и конструируется следующим образом:

Плетнев (председатель), **Файдыш** (тов. председателя), **Иванов** (секретарь), **Благонравов, Додонова, Игнатов, Никитин** (члены президиума).

После выборов Ц. К. заключительное слово берет тов. **Плетнев**.

— Программа с'езда исчерпана. Позвольте в заключение подвести некоторые итоги нашей работы. Основные организационные вопросы, отсутствие ясности которых вносило много ненормальностей в положение Пролеткульта, нами здесь разрешены.

Определены взаимоотношения с Глав. и Губполитпросветами, взаимоотношения с Профсоюзами, также установлены достаточно ясно и отчетливо и что всего важнее для нас устанавливается твердый, деловой контакт с Р. К. П. Последнее обстоятельство несомненно даст нам углубление работы, еще более обезпечит ея идеологическую твердость. Это с одной стороны.

С другой—вопросы клубной и научной работы и внутренних организационных взаимоотношений также получили свое положительное разрешение.

Научная работа, право на нее оспаривавшееся Главполитпросветом, ныне согласно заявления М. Н. Покровского безспорно признано за нами.

В области взаимоотношений по линии клубной работы мы сумеем, я полагаю, наладить нормальный порядок, тем самым закрепляя свои низовые ячейки и через них практическую творческую работу в массе.

Правда, остался неразрешенным большой вопрос о содержании наших местных органов за счет кредитов центра, но и он, я полагаю, получит в ближайшее время положительное разрешение.

Наряду с решением ряда основных для нас вопросов, мы подсчитали свои силы, учли работу мест. Количество Пролеткультов уменьшилось, но они выросли качественно, создался твердый круг выдержанных работников Пролеткульта. Сеть наших организаций получила нормальное практическое тяготение к индустриальным районам, к индустриальному пролетариату — базису всей нашей работы.

План возрождения нашей крупной индустрии по установлении высших хозяйственных органов республики, дает нам прекрасную схему дальнейшего укрепления местных Пролеткультов и дальнейшего развития их сети.

Это непосредственно связывает нашу работу с общегосударственной задачей утверждения опоры революции — тяжелой индустрии.

И теперь, когда по линии новой экономической политики растет волна мелкобуржуазной стихии, когда поднимает голову враждебная нам идеология, нам необходимо твердое сплочение наших сил. огромная работоспособность, гранитная твердость наших идеологических позиций.

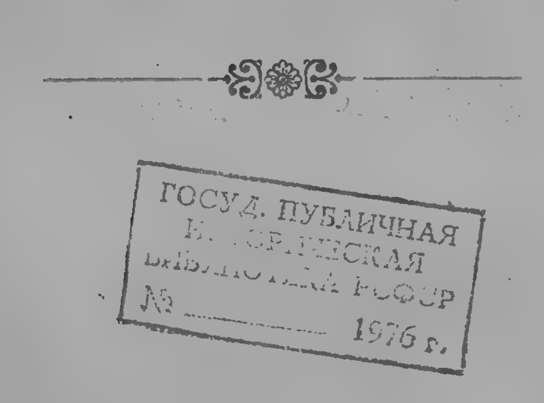
По ряду вопросов нашей практической работы, мы сумели наметить свои позиции, учесть опыт и установить линии развития нашей дальнейшей работы.

И дальнейшее развитие пролетарской культуры, будет зависеть целиком и исключительно, от нашей энергии, силы, идеологической твердости.

У нас еще не так много сил, но они с каждым днем нарастают и я позволю себе от имени всего с'езда выразить уверенность, что мы сумеем оправдать надежды, которые возлагаются на Пролеткульт, как на культурно-классовую боевую организацию пролетариата, и что дело строительства пролетариатом своей классовой культуры, пойдет быстро вперед и на этом фронте пролетариат останется победителем, также как на фронте политики и экономики.

Нас ждут большая работа и задачи огромной трудности. Но легких задач у пролетариата не было и нет и без страха перед трудностями с ясным осознанием своих путей и целей я пожелаю товарищам успеха в их тяжелой работе на местах.

С уверенностью в том, что через год мы сумеем учесть большия, чем на этом с'езде, завоевания позвольте считать 2-й Всероссийский С'езд Пролеткультов закрытым.



Типография агитпоезда В. Ц. И. К. „Красное Знамя“

